Médiévales 59

AUTOMNE 2010

Théâtres du Moyen Âge

Textes, images et performances



REVUE PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE ET DU C.N.R.S.

PRESSES UNIVERSITAIRES DE VINCENNES



MÉDIÉVALES
Langue Textes Histoire

Revue semestrielle
publiée par les Presses Universitaires de Vincennes (Paris 8, Saint Denis)
soutenue par l'Institut des Sciences Humaines et Sociales du CNRS
avec le concours du Centre national du livre

Code de diffusion PUV : 21059
Couverture : dessin de Michel Pastoureau
maquette de Piero Brogi

MÉDIÉVALES 59 AUTOMNE 2010

THÉÂTRES DU MOYEN ÂGE
Textes, images et performances

Dossier coordonné
par Dominique Iogna-Prat et Darwin Smith

CONSIGNES AUX AUTEURS

Les articles proposés spontanément doivent être acheminés aux rédacteurs en chef de la revue sous forme électronique (fichier attaché format PC-Windows et Apple, ou. doc et. rtf), aux adresses indiquées sur le site.

Tout article envoyé à la revue fait l'objet de pré-rapports établis par deux experts extérieurs travaillant sur une version anonymée ; les pré-rapports sont synthétisés par un membre du comité de rédaction qui propose le rejet ou l'acceptation de l'article. Quelle que soit la décision du comité de rédaction, celle-ci est immédiatement notifiée à l'auteur. En cas d'acceptation, l'article circule dans la rédaction, qui se réserve le droit de demander des aménagements à l'auteur.

Tout auteur qui envoie un article à *Médiévales* reconnaît à la revue, si cet article est accepté, le droit de le publier sous forme électronique sur les sites revues.org, Persée et Cairn après un délai de deux ans.

Les articles en langue étrangère sont traduits par nos soins.

L'ensemble de l'article (notes comprises) ne doit pas dépasser 45 000 signes (espaces compris). Les illustrations sont présentées dans un fichier séparé numérotées et avec une légende à part. Le nombre des illustrations est limité à 5 par article.

L'article sera accompagné d'un résumé en français et d'un autre en anglais, de 500 à 1 500 signes chacun (espaces compris).

L'auteur proposera aussi cinq mots clés en français et cinq en anglais.

En ce qui concerne les notes de lecture, on indiquera dans l'ordre en tête de la note : l'auteur (prénom + nom en petites capitales), le titre en italique (y compris l'intégralité des sous-titres), le lieu d'édition, la maison d'édition, la date de publication, le nombre de pages, le nombre de planches et la nature des index.

Pour plus de détails sur nos normes de présentation, on se reportera aux consignes données à l'adresse suivante :

http://medievales.revues.org, onglet note aux auteurs.

SOMMAIRE N° 59 AUTOMNE 2010

THÉÂTRES DU MOYEN ÂGE : Textes, images et performances

ESSAIS ET RECHERCHES

POINTS DE VUE

Médiévales 59, automne 2010, p. 5-16

Jelle KOOPMANS
Darwin SMITH

UN THÉÂTRE *FRANÇAIS* DU MOYEN ÂGE ?

Contre toute attente, le théâtre français du Moyen Âge est né au XVIIIe siècle, une pléiade de parrains rassemblés autour de son berceau[1] : les frères Parfait, Godard de Beauchamps, l'équipe d'érudits au service du duc de La Vallière[2] et bien d'autres moins connus, comme le Chevalier de Mouhy[3]. Dès la fin du XVIIe siècle, chez les libraires, à la Bibliothèque du roi ou dans celles des collèges et couvents, ces collectionneurs et polygraphes étaient à l'affût des mystères, farces et jeux qu'ils pourraient lire, copier[4], parfois éditer, afin de faire connaître auprès d'un large public l'histoire d'un théâtre dont ils cherchaient les origines

1. Voir M. Bouhaïk-Gironès, V. DOMINGUEZ ET J. KOOPMANS dir., *Les Pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, 2010. Pour tous compléments bibliographiques, nous renvoyons à la base de données en ligne, en accès public, *Performances en France au Moyen Âge* : http://arnoul.vjf.cnrs.fr/theatre ; dans son état actuel, elle présente le réservoir de références le plus complet et le plus facilement accessible à ce jour.

2. Le duc de La Vallière, prétendu auteur de la *Bibliothèque du théâtre françois*, Paris, 1768, référence obligée de toute histoire du théâtre français du Moyen Âge, n'est que le signataire d'un travail collectif réalisé par B. Mercier, abbé de Saint-Léger, l'abbé Rives, L.-F.-C. Marin de la Ciotat, J. Capperonnier et l'abbé P.-J. Boudot (voir dans ce dossier, l'article de G. PARUSSA, n. 5).

3. Le Chevalier de Mouhy (1701-1784) a laissé, outre ses *Tablettes dramatiques* (Paris, 1752), et un *Abrégé du théâtre français* (Paris, 1780, 3 vol.), un *Journal du théâtre françois* en plusieurs volumes (Paris, BnF, fr. 9229, pour le Moyen Âge), décrié par Louis Petit de Julleville (*Les Mystères*, Paris, 1880, t. 2, p. 7) et Grace Frank (*Medieval French Drama*, Oxford, 1954, p. 160), mais qui, au milieu du XVIIIe siècle, alors que la critique errait complètement pour la datation de *Pathelin*, affirme, sous l'indication « 1470 » que la pièce « fut donnée [par les Enfans Sans Souci/ les Bazochiens] pendant trois mois avec la plus grande réussite », ce qui coïncide avec la datation retenue aujourd'hui (les années 1465-1475) : il faudra bien que l'on explique un jour cette coïncidence et que l'on reconsidère plus sérieusement son travail et ses sources.

4. Des copies de ce type sont conservées aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Arsenal et au Département des manuscrits de la BnF ; ces dernières années, on voit également apparaître des copies manuscrites du XVIIIe siècle de mystères imprimés post-incunables sur le marché du livre ancien.

avec passion. Les motivations qu'ils ont pu avoir à créer ce sujet de recherches, et la définition subséquente de leur objet, se situent sur le plan de l'histoire des idées et de la littérature, mais elles ne nous retiendront pas ici.

Que ce théâtre soit *français* tient à l'avènement, dès le XVIe siècle, d'un nationalisme culturel. Étienne Pasquier, La Croix du Maine, Du Verdier tenaient à illustrer une littérature « française », alors que dans bien des pays européens, un tel nationalisme culturel ne verra le jour que vers 1800[5]. Toujours est-il que dans différentes parties de ce qui deviendra la France hexagonale, il s'est produit au Moyen Âge des manifestations que l'on peut qualifier de « théâtrales ». Il s'en produit ailleurs aussi, à Mons, à Tournai, à Genève – ce qui fait traditionnellement partie de « l'histoire du théâtre *français* du Moyen Âge » –, mais aussi à Neuchâtel, à Huy, à Namur – ce qui ne fait pas partie de cette histoire ! À lire les pièces, on constate que ce n'est pourtant pas l'usage de la *langue françoyse* qui détermine cette étonnante ligne de partage. Par ailleurs, toute personne un peu familière de l'historiographie du théâtre *français* connaît la représentation de la Passion de Valenciennes, en 1547, et, pour le XVe siècle, les mystères de la Procession de Lille[6], deux villes qui n'étaient cependant pas, alors, du royaume de France.

Que ce théâtre, enfin, appartienne au Moyen Âge tient parfois d'une discrète escroquerie chronologique : beaucoup de farces revendiquées comme médiévales datent du XVIe siècle. La datation des œuvres qui nous sont parvenues, le plus souvent sans aucune référence de lieu et représentation, a été déterminée par les besoins d'une périodisation qui insistait, par exemple, sur le caractère nécessairement carnavalesque de la *farce médiévale*[7]. De même, les mystères, nombreux au XVIe siècle, ne deviennent de véritables « grandes productions » en plusieurs journées que vers le milieu du XVe siècle, pendant la période du pré-humanisme. Le théâtre proprement « médiéval » reste à redéfinir – et est-il vraiment « théâtre » ?

La production du savoir académique des XIXe et XXe siècles est l'héritière directe de cette jeune histoire, solidifiée autour d'un corpus établi et classé dans les années 1880 par les ouvrages de Louis Petit de Julleville[8], et dont les objets toté-

5. J. LEERSSEN, *National Thought in Europe. A Cultural History*, Amsterdam, 2006.

6. Tirés du manuscrit découvert par Eleanor Roach à la Bibliothèque de Wolfenbüttel en 1983, et publiés par A. Knight, *Les Mystères de la procession de Lille*, Genève, 2001 (quatre volumes sur cinq sont publiés).

7. Pour quelques farces – pas plus d'une douzaine dont *Pathelin* – l'origine est bien le XVe siècle. Pour la grande majorité d'entre elles, plus de 200, transmises aux XVIe et XVIIe siècles, rien ne permet de leur assigner une origine médiévale – et parfois, les contre-indications sont sérieuses : J. KOOPMANS, « Un chacun n'est maître du sien », dans T. VAN HEMELRYCK et C. VAN HOOREBEECK éd., *L'écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge*, Turnhout, 2006, p. 147-168.

8. Voir L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, *op. cit.*, t. 2, qui contient un répertoire des miracles et mystères, et son *Répertoire du théâtre comique*, Paris, 1887 : jusqu'à la fin du XXe siècle,

miques sont demeurés les mêmes depuis lors: quelques farces (comme le *Cuvier*), ou prétendument telles (*Pathelin*), un théâtre de confréries pieuses (*Miracles de Notre Dame par personnages*), des mystères urbains (*Passion* d'Arnoul Gréban) et des moralités monumentales, rarement lues intégralement. Ces études alimentaient une vision dualiste: il existait, au Moyen Âge, un théâtre religieux et un théâtre comique (lequel ne tarderait pas à engendrer le théâtre populaire)[9]. Ces deux genres menaient invariablement à deux fonctions qui conditionnaient leur réception – et par là même le cadre conceptuel des synthèses et monographies: édification et divertissement[10]. Cette problématique du genre suffirait à elle seule de démonstration à l'analyse des «collectifs de pensée» décrits par Ludwig Fleck, qui prédéterminent les objets qu'ils décrivent, pour découvrir ensuite tout ce qui est nécessaire à l'entretien de leurs croyances[11], selon un processus que le philosophe Henri Gouhier résumait de façon limpide dans *Le Théâtre et l'existence*: «On commence par supposer que les genres existent, on prend leur définition pour des faits; ensuite apparaît tout naturellement le problème de leurs rapports[12].» C'est la question de *l'objet*.

Un autre stéréotype générique embarrasse: la notion même de «théâtre du Moyen Âge» – et c'est la question du *sujet*. Le qualificatif «théâtre» inflige à une époque qui ne le connaissait pas une théâtralité issue

ils constituent les deux ouvrages de référence utilisés par les chercheurs. Le répertoire du théâtre comique a été partiellement remplacé par celui de B. FAIVRE, *Répertoire des Farces françaises, des origines à Tabarin*, Paris, 1993.

9. Cette dichotomie, consacrée par les ouvrages de L. Petit de Julleville (*Les Mystères*, *op. cit.*, t. 1), de G. Frank (*The Medieval French Drama*, Oxford, 1954), et une longue bibliographie, perdure encore dans les synthèses académiques disponibles (voir *infra* n. 27). De même qu'il existait une poésie des carrefours qui contrebalançait celle des châteaux, le théâtre comique ouvrait la voie à la culture et au théâtre «populaire» du Moyen Âge; certains des qualificatifs utilisés pour marquer génériquement le théâtre médiéval révèlent des contextes politiques très présents: par exemple, *sérieux* remplaçant *religieux*, dans certaines synthèses publiées à l'époque de la séparation de l'Église et de l'État.

10. Comme s'il fallait créer des équivalents à la tragédie et à la comédie...

11. L. FLECK, *Genèse et développement d'un fait scientifique*, traduit de l'allemand par N. Jass [Basel, 1935], Paris, 2005. Nous faisons ici implicitement référence aux chapitres «2. Observation, expérimentation, expérience accumulée» et «3. Remarques complémentaires sur le collectif de pensée».

12. H. GOUHIER, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, 1952, p. 189-198. Ainsi, les efforts de nombreuses études pour éclaircir la relation entre mystère et moralité, ou moralité et sottie, par exemple, sont significatifs de cette orientation (W. HELMICH, *Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jarhhundert*, Tübingen, 1976). Les aboutissements les plus complets réalisés dans le prolongement de la compréhension générique du phénomène dramatique sont les thèses de M. ROUSSE, *Le Théâtre des farces au Moyen Âge*, Université de Rennes II, 5 vol., 1983, et de J.-Cl. Aubailly, *Le Monologue, le Dialogue et la Sottie. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Âge et du début du XVIe siècle*, Paris, 1973.

d'une combinaison aristotélicienne d'éléments issus de l'Antiquité repris à la Renaissance – soulignons, comme le rappelle Florence Dupont, que la *Poétique* d'Aristote n'a eu aucune influence sur les scènes antiques ou médiévales [13]. Nous commençons seulement à apprendre que ce que nous avons rétrospectivement voulu identifier comme « théâtre » du Moyen Âge n'était pas – ou pas encore – conceptualisé comme tel. Les érudits ont tenté d'isoler, au sein de mises en scène plus amples, des éléments qui leur semblaient répondre à ce que nous croyons être du théâtre, en n'accordant au reste que le statut de contexte. Ce qui explique qu'ils y cherchaient vainement les signes qui identifiaient leur concept, et que ce théâtre médiéval fut d'abord défini par des absences : ni lieux consacrés, ni véritables acteurs, et certainement pas de femmes.

Absence de lieu théâtral ? Le théâtre aurait été chassé de l'église, mais il s'y est bel et bien maintenu. Aux grandes salles de l'évêché, aux Hôtels de ville, au cimetière, le théâtre a été relié à des lieux où il perdurait. Depuis la publication des ordonnances des rois de France, on savait que la confrérie de la Passion s'était vu octroyer, en 1402, par privilège royal, le monopole des représentations dramatiques publiques à Paris et dans les environs [14]. Or à cette date, ces confrères avaient leur salle de spectacle, à l'hôpital de la Trinité, déménagée à l'Hôtel de Flandres puis transférée à l'Hôtel de Bourgogne en 1548 – où se maintiendra jusqu'en plein XVIIe siècle une tradition dramatique, à deux pas des futurs Grands Boulevards où triomphèrent ultérieurement le théâtre romantique et le vaudeville bourgeois.

Absence d'acteurs ? Il suffit de regarder les textes d'un peu près, dans l'immense variété de leurs styles, dimensions et registres, pour mesurer l'ampleur des savoir-faire, des traditions rhétoriques et gestuelles que ces textes mobilisent. La vivacité, la densité, l'inventivité des dialogues et des situations montrent pourquoi l'activité dramatique n'avait pas suscité moins d'engouement en France au « Moyen Âge » qu'au siècle d'Or en Espagne ou dans l'Angleterre élisabéthaine. Et les témoignages documentaires sont là pour montrer la mobilisation des foules, l'infinie variété du phénomène performatif et… l'énergique censure des autorités.

Absence de femmes ? Dès les comédies de Hrosvitha de Gandersheim, en passant par le drame liturgique dans les couvents de femmes à partir du XIIe siècle, en France, en Angleterre, en Allemagne, jusqu'à *La Présentation de la Vierge au temple* de Philippe de Mézières – où le rôle de la jeune Marie était tenu par une fille de trois ou quatre ans –, les femmes ont été impliquées dans la production de

13. F. DUPONT, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, 2007, p. 81.

14. *Ordonnances des Rois de France*, t. VIII, Paris, 1750, p. 555 ; cité par L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, *op. cit.*, t. 1, p. 417-418.

drames [15]. La première actrice professionnelle associée à une troupe théâtrale est bel et bien attestée au XVe siècle [16].

Pour couronner le tout, n'oublions pas que c'est presque en s'excusant que les érudits présentaient les éventuelles qualités des pièces qu'ils éditaient, soulignant que ces textes étaient transcrits par des copistes qui ne savaient « ni lire ni écrire » [17], quand ce n'étaient pas des « ânes » [18], et que leur versification était fautive ou inutilement compliquée. Le théâtre médiéval a beaucoup souffert de ceux qui auraient dû le défendre : ses propres éditeurs. Il est vrai que la question du statut du texte n'était pas posée : pour quel usage avait-on parsemé de plusieurs centaines d'images un manuscrit, tandis que d'autres étaient raturés, biffés, parfois constellés de signes bizarres ? Ce n'est qu'au début des années 1980 que l'on s'est demandé pour la première fois dans quelles pratiques s'inscrivaient ces manuscrits [19]. La question est importante non seulement pour comprendre la tradition textuelle mais aussi pour saisir la genèse des textes et retracer leur histoire. À l'éditeur se pose donc souvent le choix entre une simple transcription ou une analyse des nombreuses stratifications accumulées par la mouvance dramatique ou performative dans un même manuscrit. C'est pour cette raison que l'édition d'un texte de théâtre suscite tant d'interrogations particulières et qu'une véritable réflexion méthodologique est nécessaire.

L'espace et la scénographie

Depuis le XIXe siècle, la question dont la fortune a été la plus durable, dans le domaine français, est celle de l'organisation scénographique des représentations. Le débat fut enclenché en 1855 lors d'une célèbre leçon de Paulin Paris au Collège de France [20] qui concernait les grandes représentations de *mystères*, dont le mot même enflammait les imaginations [21]. L'ouvrage que Gustave Cohen

15. L. MUIR, *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge, 1995, p. 54-55.

16. Voir l'article de W. Prevenier, à paraître dans M. BOUHAÏK-GIRONÈS, J. KOOPMANS et K. LAVÉANT éd., *La Permission et la sanction* (sous presse), et G. PARUSSA, « Le théâtre des femmes au Moyen Âge : écriture, rôles, jeu et organisation matérielle », communication présentée lors d'une journée d'études de l'INHA (29 novembre 2008), à paraître en ligne.

17. Fr. MICHEL, *Le Mystère de saint Louis, roi de France*, Westminster, 1871, p. iv.

18. A. TISSIER, *Recueil de Farces*, t. *VII*, *Maître Pathelin*, Genève, 1993, p. 64.

19. É. LALOU, D. SMITH, « Pour une typologie des manuscrits du théâtre médiéval », dans *Le Théâtre de la cité dans l'Europe médiévale*, Actes du colloque de la SITM, Perpignan (1985), *Fifteenth Century-Studies*, 13, 1988, p. 569-579.

20. P. PARIS, « La mise en scène dans les mystères », *Journal de l'Instruction publique et des cultes*, 30 mai et 13 juin 1855.

21. Les documents de la pratique ne parlent le plus souvent que de jeux (*ludi*) joués par des joueurs (*lusores*). Le mot *mystère* apparaît de façon rarissime dans des contextes de performance et

consacra à la mise en scène du théâtre religieux, traduit en plusieurs langues, a surtout déterminé l'image de la scénographie médiévale – et inspiré des poètes, des librettistes, des metteurs en scène[22]. Le débat s'est prolongé jusqu'à deux grandes thèses, contemporaines l'une de l'autre : l'une eut le mérite de faire rentrer cette problématique dans la perspective d'une symbolique spatio-temporelle (Henri Rey-Flaud), et l'autre, de poser la question du statut des mystères dans l'espace public urbain (Elie Konigson)[23].

Selon nous, ces deux auteurs n'avaient pas choisi les sources les plus pertinentes pour comprendre la portée symbolique de ces phénomènes de masses qui intriguaient tant certains historiens et philosophes venant d'autres horizons académiques[24]. En effet, la documentation sur les représentations est très lacunaire, soumise à de nombreux présupposés et d'interprétation difficile. Si certains chercheurs américains veulent voir dans l'aquarelle illustrant les manuscrits de la Passion de Valenciennes « le modèle continental », il faut constater aussi que la reconstruction qu'elle a permis de faire ne rentre tout simplement pas dans l'endroit où le mystère a été joué. Or, l'analyse de la structuration des textes eux-mêmes dévoile une organisation polyphonique ou « polytopique » qui met en évidence les procédés de construction de ces œuvres monumentales, et sinon les buts, du moins leurs points d'appui[25] ; de même, l'analyse fine du rapport entre les sources et leur dramatisation reste un terrain largement inexploré pour comprendre la hiérarchie interne de ces systèmes collectifs de repré-

cela tardivement (xvie siècle) ; les sources normatives ou juridiques utilisent parfois le mot « mistere », et les sources littéraires le mot « istoire », ces trois mots pouvant être utilisés pour désigner une même œuvre, mais dans différents contextes ou supports, pour spécifier tantôt sa performance (jeu), tantôt ce qu'elle représente comme image ou narracion (istoire), tantôt sa portée statutaire (mistere).

22. G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux du Moyen Âge*, Bruxelles, 1906.

23. H. Rey-Flaud, *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1973 ; E. Konigson, *La Représentation d'un mystère à Valenciennes en 1547*, Paris, 1969, et *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, 1975.

24. E. Delaruelle, *Le Grand Schisme d'Occident et la crise conciliaire*, Paris, t. 2, 1965, et F. Rapp, *L'Église et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1971, p. 141-142, ont souligné l'importance du théâtre pour la compréhension du fait religieux collectif à la fin du Moyen Âge.

25. Il s'agit là d'un procédé constitutif de l'écriture dramatique des grands mystères, que nous qualifions de *polyphonique* par référence à l'écriture musicale, mais que nous appelons *polytopique* puisque le mouvement général de l'action dramatique est développé à partir d'une plurilocalisation qui conditionne l'organisation simultanée d'actions parallèles et convergentes. Voir D. Smith, *édition critique du jeu saint Loÿs, ms. Paris, B.N., fr. 24331*, Thèse, université de Paris III, 1987, t. 1, « Personnages et organisation spatiale », p. 60 *sq.* et X. Leroux, *Le Mistere de la Conception*, 2003, t. 1, « Personnages », p. 41-55, « Didascalies », p. 56-79, et « Tableau analytique de la mise en scène », p. 80-104.

sentation[26]. Pour la scénographie de la farce, deux documents iconographiques tardifs, tous deux issus des Pays-Bas – un tableau de Pieter Baltens et une aquarelle dans un chansonnier brugeois –, ont fondé une belle tradition savante, mais l'application de ces témoignages à d'autres lieux ou d'autres périodes – Paris, au XVe siècle, par exemple – pose un réel problème à l'historien.

Le renouvellement des sources et de l'horizon de recherche

Pourtant, malgré des synthèses universitaires récentes[27] qui présentent encore un état des connaissances largement tributaire de cette historiographie ancienne, laquelle ne correspond ni véritablement aux contenus ni aux contex-

26. L'interrogation sur les sources des textes dramatiques a surtout concerné les Passions, autre fil conducteur de l'historiographie du « théâtre français du Moyen Âge », plus particulièrement les relations entre les différentes versions et leurs perspectives théologiques (E. ROY, *Le Mystère de la Passion en France, du XIVe siècle au XVIe siècle : étude sur les sources et le classement des mystères de la Passion, accompagnée de textes inédits*, Paris-Dijon, 1904 ; M. ACCARIE, *Le Théâtre sacré à la fin du Moyen Âge : Étude sur le sens moral de la Passion de Jehan Michel*, Genève, 1979 ; J.-P. Bordier, *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XIIIe-XVIe s.)*, Paris, 1998). Leurs démarches se fondaient sur une réflexion normative entre les textes dramatiques et leurs sources canoniques, alors que les historiens du fait religieux observaient (voir références *supra*, n. 24) que les Passions étaient développées et représentées dans des contextes où le renouvellement de la pastorale et les campagnes de prédication jouaient un rôle essentiel – ce dernier lien a été mis en évidence par H. MARTIN, *Le Métier de prédicateur à la fin du Moyen Âge, 1350-1520*, Paris, 1988.

27. C. MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, 1998, p. 14, regrette les « vagues considérations sociologiques » et formule le vœu de voir se réaliser « au delà de la langue, de la métrique et des sources, [...] une analyse stylistique et [...] une véritable herméneutique », mais suit la dichotomie traditionnelle : « théâtre édifiant » – « théâtre du rire ». A. STRUBEL, *Le Théâtre au Moyen Âge. Naissance d'une littérature dramatique*, Rosny, 2003, a clairement analysé la difficulté des nomenclatures : « Le corpus dramatique médiéval n'a pas échappé à cette tentation, avec pour double conséquence, la restriction de champ excessive et la multiplication des "inclassables"... ou des subdivisions réduites à un représentant unique... » (*op. cit.*, p. 14) ; mais, de fait, pour la fin de la période, il lui substitue la notion de forme, sans pour autant caractériser cette forme par une description, ou la relier à des données techniques ou pratiques (« c'est alors qu'apparaissent [dans les années 1400-1450], toute une série de formes relativement définies et stables, le Mystère, la Moralité, la Farce, la Sottie, qui sont certes des prolongements d'inventions antérieures... » (*op. cit.*, p. 29). B. RIBÉMONT, *Le Théâtre français du Moyen Âge au XVIe siècle*, Paris, 2003, affirme que « le théâtre médiéval est fondamentalement un théâtre d'images... La première caractéristique du théâtre du Moyen Âge est donc d'être un spectacle » (*op. cit.*, p. 7), mais il construit son ouvrage sur des typologies et des classements hérités de la même problématique (« 1. Le théâtre religieux... 2. Le théâtre profane... 3. Le théâtre nouveau »), toutes catégories qui posent de grands problèmes de chevauchement quand on considère les aspects internes ou techniques des textes, des représentations et des traditions, puisque, par exemple, les grandes machineries de la Renaissance et de l'époque baroque sont les héritières directes des développements techniques des grands jeux et mystères de la fin du « Moyen Âge ».

tes de ce « théâtre médiéval », quelque chose a changé. Ainsi, les auteurs de la présente introduction ont-ils chacun réalisé des démarches en sens inverse pour décloisonner les catégories génériques, aborder autrement les sources du fait dramatique, renouveler le corpus textuel et ses lectures [28].

Depuis quarante ans, un nombre important de mystères et farces ont été édités ou réédités dans des éditions *généralement* plus fiables [29]. Ce renouvellement du corpus doit permettre de réévaluer des contenus, et, par exemple, de dégager enfin l'existence, connue ailleurs en Europe, d'un théâtre historique jusqu'ici masqué par une étiquette « religieuse » [30], ou encore de reprendre la localisation et la chronologie de ce tout ce qui a été recouvert du terme de *farce* et de *théâtre comique* [31].

En même temps, le développement de la notion de *performance* – qui comme pour les *gender studies* n'est pas d'un sémantisme identique des deux côtés de l'Atlantique ou même de la Manche – bouscule cette histoire. On soumet à l'examen tous les actes et pratiques qui produisent un specta-

28. L'un (J. Koopmans) parti du corpus « comique » (édition du *Recueil des Sermons joyeux*, Genève, 1985) a abordé le « théâtre religieux » avec l'édition du *Mystère de saint Rémi* (Genève, 1999), l'autre (D. Smith), faisant le chemin en sens inverse, après avoir édité le *Jeu saint Loÿs* (Thèse, université de Paris 3, 1987), s'est consacré à l'édition d'une version inédite de *Maistre Pierre Pathelin* (Saint-Benoît-du-Sault, 2002).

29. Pour ce qui est des mystères, citons les éditions des Passions d'Arnoul Gréban (O. Jodogne, 2 vol., 1965-1983) et de Jean Michel (1959), de N. Kanaoka, *Mystère de saint Pierre et saint Paul* (Thèse, université de Paris IV, 2006), J.H. Kim, *Mystère de sainte Barbe* (Journées 1 et 2, Thèse, université de Paris IV, 1999), J. Koopmans, *Mystère de saint Rémi* (Genève, 2001), X. Leroux, *Mystère de la Conception* (Thèse, université de Paris IV, 2003), M. Longtin, *Mystère de sainte Barbe* (Journée 5, Thèse, Edinburgh, 2000), P. Servet, *Mystère de la Résurrection* (Genève, 1987) et *Mystère de saint Christofle* (Genève, 2006), I. Seres, *Mystère des Actes des Apôtres* (1re et 2e journées, Thèse, université de Paris IV, 2005), D. Smith, *Le Jeu saint Loÿs* (*op. cit.*, 1987), G. Gros, V. Hamblin, *Mystère du Siège d'Orléans* (deux éditions différentes, Genève, Paris, 2002), F. Duval, *Le Mystère de saint Clément* (à paraître). Dans les textes littéraires français du Moyen Âge, douze volumes de farces ont été publiés par A. Tissier (Genève) et J. Koopmans vient de rééditer les cinquante-trois farces de l'important *Recueil Cohen* (sous presse).

30. Ainsi les « mystères » du *Siège d'Orléans* et du *Jeu saint Loÿs* (c. 1470), textes monumentaux, qui ne sont pas fondés sur des sources hagiographiques, mais sur le *Journal du Siège* et une version longue des *Grandes Chroniques de France*, de même que *L'Istoire de la destruction de Troie la Grant*, de Jacques Milet (1450), d'après Guido della Colonna, et le *Mystère de saint Louis* de Pierre Gringore, texte de structure réduite, d'après une version courte des *Grandes Chroniques de France*, publié par A. de Montaiglon, Paris, 1877.

31. L'ancienne notion de théâtre comique, telle qu'elle a été utilisée par L. Petit de Julleville, dans son *Répertoire*, pour tout ce qui n'était pas mystère – donc même pour les moralités les plus morales, est intenable. Pour la farce, une première *Histoire de la farce* est en préparation (J. Koopmans), mais il reste curieux que jusqu'ici, personne n'ait songé à faire l'histoire de ce « genre » – qui apparemment, pouvait bien s'en passer.

culaire dans l'espace où se déploient les corps[32], s'exécutent les gestes, se disent les textes. L'attention performative appliquée au témoignage des images[33] et à la textualisation audible des œuvres médiévales rend compte également, aujourd'hui, de nouvelles orientations du travail de l'historien. Mais abandonner le terme « théâtre » en lui substituant « performance » ne remédie qu'imparfaitement à ce problème de connaissance qui se pose pour plusieurs siècles d'une histoire à recomposer, tant que la portée exacte et l'ancrage de ce terme dans la conceptualisation de l'époque médiévale restent problématiques. Comme Goethe le rappelait : « C'est précisément là où les concepts font défaut que le mot se présente à propos[34] » ; mais le mot ne remplace jamais une compréhension.

Par extension performative, si l'on ose dire, le théâtre français du Moyen Âge a connu des résurgences au XXe siècle, sur la scène, par l'action de Gustave Cohen et de ses Théophiliens[35], mais aussi par le cinéma : la présence de personnages du théâtre médiéval dans des films qui racontent des histoires situées à cette époque va de la simple référence culturelle ou littéraire – une mise en abyme bariolée – jusqu'au rôle plus complexe de métaphore de la vie ou de la mort[36]. En s'inspirant du théâtre médiéval pour leurs mises en scène, certains réalisateurs enrichissent le langage cinématographique[37]. En prolongeant cette réflexion, nous pouvons déceler le Moyen Âge, et surtout son théâtre et ses images, même dans des films dont l'action se place à d'autres époques[38].

32. V. Dominguez, *La Scène et la Croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIVe-XVIe siècles)*, Turnhout, 2007.

33. R. Clark, P. Sheingorn, « Performative reading : the illustrated manuscripts of Greban's Mystère de la Passion », *European Medieval Drama*, 6, 2002, p. 129-154.

34. « Wo die Begriffe fehlen, da stellt zu rechter Zeit ein Wort sich ein » (*Faust*, Méphistophélès à l'Étudiant, trad. de Jean Amsler, Paris, 2009, p. 87).

35. Mais aussi de toute une génération, en France et à l'étranger. Voir H. Solterer, *Medieval roles for modern times, Theater and the battle for the French Republic*, Pennsylvania State University, 2010), et le volume d'essais réunis par V. Dominguez, *Renaissance du théâtre médiéval*, Louvain-la-Neuve, 2009.

36. *Le Septième sceau*, 1957 ; *La Chanson de Roland*, 1978.

37. *Henri V*, 1944 ; *Perceval*, 1978.

38. *Sayat Nova* (1968). Sur le rapport entre théâtre médiéval et cinéma, voir C. Dragomirescu, « Le cinéma à l'épreuve des représentations médiévales : l'enluminure et le théâtre », dans S. Gorgievski, X. Leroux éd., *Le Moyen Âge mis en scène : perspectives contemporaines*, *Babel* 15, 2007, p. 135-175 ; Id., « Le théâtre médiéval au cinéma : référence, métaphore, métamorphose », dans S. Abiker, A. Besson et F. Plet-Nicolas dir., *Le Moyen Âge en Jeu*, actes du colloque de Bordeaux-Pessac (avril 2008), *Eidôlon*, 86, 2009, p. 215-227 ; Id., « Cinéma médiéval : trois niveaux de sens d'un terme ambigu », dans *Médiévalisme : modernité du Moyen Âge*, Actes du colloque du Château de Malbrouck/Metz, 19-21 novembre 2009, *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, Paris, 2010, p. 139-151.

La recherche archivistique, enfin, est stimulée par les projets numériques. Des raisons historiques empêchent d'espérer rassembler une documentation comparable à celle du domaine anglais : à la Révolution, les sources comptables des institutions et communautés ecclésiastiques étaient normalement vouées à la non-conservation, donc au feu[39] ; d'un autre côté, la masse de documents conservés empêche une étude systématique. Mais, l'objet de recherche ayant évolué, c'est d'une part vers les sources juridiques que l'on se tourne[40], et d'autre part vers des stratégies documentaires globales, d'où émerge une organisation ramifiée de production de spectacles, que seule la patiente reconstruction de schémas documentaires permet de mettre à jour[41].

L'apport de certains travaux de nos collègues d'outre-Atlantique[42] et le contenu de plusieurs ouvrages récents[43] complètent ce rapide panorama des approches en cours dans le domaine français entendu dans son extension la plus large, c'est-à-dire aussi bien géographique que linguistique[44]. Le questionnement unitaire du phénomène dramatique dans des zones frontières ou de plurilinguisme, comme le sud des Pays-Bas ou Avignon, met d'ailleurs en lumière des influences et des complexités nouvelles qui touchent particulièrement le

39. En juin 1793, la doctrine adoptée par les Constituants, à la direction de la Commission des Monuments, distinguait les « titres actifs » (indispensables pour assurer la propriété des biens nationaux) et les « titres monuments... intéressants par leur ancienneté pour l'histoire et l'art diplomatique », bipartition qui eut des effets désastreux pour la cohésion des fonds, et qui, de fait, entraîna la destruction massive des comptabilités (voir *Le Temporel du chapitre de Notre-Dame de Paris et de ses filles, S1^A à S942, Inventaire*, par M. Le Roc'h-Morgère, achevé et mis en forme par M. Bimbenet-Privat, Paris, 1990, p. 16-17.)

40. M Bouhaïk-Gironès, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, 2007.

41. M. Bonicel, *Arts et gens du spectacle à Avignon à la fin du Moyen Âge (1450-1550) d'après les archives communales d'Avignon*, Thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe, École nationale des chartes, Paris, 2006.

42. J. Enders, *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*, Ithaca, 1992 ; Id., *The Medieval Theater of Cruelty : Rhetoric, Memory, Violence*, Ithaca, 1999 ; C. Symes, *A Common Stage : Theater and Public Life in Medieval Arras*, Ithaca, 2007 ; Id., « The Appearance of Early Vernacular Plays : Forms, Functions, and the Future of Medieval Theater », *Speculum*, 77, 2002, p. 778-831.

43. Outre le volume sur les pères du théâtre médiéval (cité *supra*, n. 1), voir également M. Bouhaïk-Gironès, J. Koopmans, K. Lavéant éd., *Le Théâtre polémique français, 1450-1550*, Rennes, 2008 ; D. Hüe, M. Longtin, L. Muir éd., « Mainte belle œuvre faicte », *Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, Orléans, 2005, ainsi que X. Leroux dir., *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, Paris, *Babeliana* 14, 2011.

44. Le réexamen de la notion de « théâtre français » implique de prendre en compte ce qui se passe dans le domaine provençal et occitan, et d'inclure ici les travaux de J. Chocheyras, *Le Théâtre religieux en Savoie au xvie siècle*, Genève, 1971, et *Le Théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge au xviiie siècle*, Genève, 1975, ainsi que l'importante thèse de N. Henrard, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, 1998 ; le théâtre médiéval breton, sur lequel a longuement travaillé Gwennolé Le Menn, attend toujours une synthèse.

rapport entre le théâtre et l'opinion publique par l'analyse de l'infrastructure de la vie culturelle[45]. Ainsi désenclavé, l'objet « théâtre médiéval » intègre plus complètement le champ des études historiques.

Le dossier présenté ici ne prétend pas assumer tous les aspects d'une histoire en train de se faire. Au sein du *Groupe d'étude sur le théâtre médiéval*, fondé au Laboratoire de médiévistique occidentale de Paris en 1999, l'idée était de repenser ce théâtre de la même manière que l'on y traitait les sources historiques du Moyen Âge, en associant la matérialité du support à la contextualisation de l'objet-texte[46], et d'installer la recherche dans le domaine de l'histoire des pratiques : par qui et pour qui les textes avaient-ils été composés et joués, de quelle manière avaient-ils été transmis ? Il s'agissait de ne plus isoler le théâtre comme un phénomène particulier, relevant d'un concept anachronique, mais de commencer par intégrer les témoins textuels et la documentation avec ce que l'on savait des pratiques et du statut de l'écrit, de sa transmission ou de sa mémorisation telles qu'elles étaient connues dans d'autres circuits et métiers (juridiques, pédagogiques, notariaux). Il importait aussi de solidariser autour de mêmes objets des intérêts intellectuels dispersés entre différentes disciplines et de réunir des chercheurs de formations et d'horizons divers.

Cette solidarité a permis de développer la base de données sur la bibliographie et les sources des *Performances en France au Moyen Âge*, qui intègre ce qui avait été démembré par les catégories historiographiques : il n'y a plus de théâtre « comique » ou « religieux », mais des textes, des lieux, des dates, des personnes, des représentations ou performances. Nous espérons que cet outil permettra aux historiens et spécialistes d'autres disciplines de savoir ce qui existe, de retrouver des textes d'accès souvent difficile et de susciter de nouvelles interrogations.

Le rapport entre l'oral et l'écrit, les questions de l'image, de l'acteur, de la production des spectacles urbains et de l'édition des textes ne sont, ici, qu'un choix de pérégrinations. Elles traversent néanmoins plusieurs régions historiographiquement dépeuplées – quand il ne s'agit pas de véritables déserts (ou espaces vierges) –, croisent une multiplicité de performances de natures différentes entre le XIIe et le XVIe siècle[47], et tracent de nouvelles pistes dans l'inves-

45. K. Lavéant, *Théâtre et culture dramatique d'expression française dans les villes des Pays-Bas méridionaux (XVe-XVIe siècles)*, Thèse, Amsterdam, 2007 (sous presse).

46. Le Getm est dirigé par Darwin Smith, en collaboration depuis 2003 avec Gabriella Parussa, et Jelle Koopmans, par convention avec l'université d'Amsterdam, pour la période 2006-2009. Cette collaboration avec l'université d'Amsterdam a permis, entre autres, par l'obtention d'un Projet d'Action Intégré Van Gogh (2006-2007), de réaliser la base *Performances en France au Moyen Âge* (voir *supra*, n. 1).

47. Pour ne pas parler de temps plus reculés, dont on commence seulement, hors domaine

tigation du fait dramatique, de son corpus et de sa documentation.

Une ultime réflexion, en forme de souhait : que les riches réexplorations constatées de toutes parts, qui dégagent les textes des seuls aspects génériques, aboutissent enfin à la réélaboration de pratiques de jeu disparues, et restituent à ce théâtre sa vivacité performative originelle[48].

JELLE KOOPMANS – Universiteit van Amsterdam – Spuistraat 134, 1012 VB Amsterdam, Pays-Bas

DARWIN SMITH – Laboratoire de médiévistique occidentale de Paris, UMR 8589, CNRS, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 7bis rue Guy Môquet, 94801 Villejuif

liturgique, à reconsidérer l'histoire : voir S. CROWDER, *Performance Culture in Medieval Metz*, 840-1520, PhD, College University New York (CUNY), 2004.

48. Des efforts de traduction ont été faits récemment pour rendre à certains textes leur densité langagière et dramaturgique : B. FAIVRE, *Les Farces : Moyen Âge et Renaissance*, 2 vol., Paris, 1997, 1999 ; G. GROS, *Le Mystère du Siège d'Orléans*, Paris, 2002, D. SMITH et V. DOMINGUEZ, *La Farce de Maistre Pathelin, La Farce de Maître Mimin*, Paris, 2008. Par ailleurs, Les éditions de l'*Avant-scène* publient une nouvelle histoire du théâtre français, du Moyen Âge au XXe siècle (volumes publiés : XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles), dont le but est d'offrir, pour chaque siècle ou époque, une centaine d'extraits contextualisés. Le volume *Moyen Âge & Renaissance*, sous la direction de G. PARUSSA, O. HALÉVY ET D. SMITH (à paraître), fournit également les extraits en langue originale. Les auteurs de cet article tiennent à saluer le remarquable spectacle « Une confrérie de farceurs », présenté au Vieux-Colombier en 2007, où, entre autres, la farce du *Pourpoint rétréci* (dans la traduction de B. Faivre), mise en scène par Fr. Chattot et L. Hourdin, a été rendue de façon magistrale. Trois ans auparavant, sur la même scène, le *Jeu de la Feuillée* (dénommé pour l'occasion « Mystère d'Adam »), adapté par J. Rebotier, avait annihilé un texte d'une grande complexité en le réduisant à la seule dimension carnavalesque.

Médiévales 59, automne 2010, p. 17-39

Taku KUROIWA
Xavier LEROUX
Darwin SMITH

DE L'ORAL À L'ORAL : RÉFLEXIONS SUR LA TRANSMISSION ÉCRITE DES TEXTES DRAMATIQUES AU MOYEN ÂGE

En France du moins, l'histoire du théâtre médiéval, compris au sens large (autrement dit jusqu'à la première moitié du XVI[e] siècle), naît sur un quiproquo, une méprise dont les effets marquent encore souvent la critique moderne. Un quiproquo consiste à prendre une chose pour une autre ou pour ce qu'elle n'est pas. En l'occurrence, les textes manuscrits ou imprimés des œuvres dramatiques du Moyen Âge ont été confondus avec les textes dits lors d'une performance collective ou individualisée. Depuis la période classique et pour la grande majorité des œuvres de théâtre, la fixation presque définitive du texte par l'écrit précède son passage à la scène[1]. Le texte écrit constitue la référence ou le modèle de chaque oralisation, qui reproduit, à quelques variantes près, le texte publié[2].

Au Moyen Âge, dans une civilisation essentiellement orale, le passage à l'écrit du texte dramatique ne paraît pas intervenir de la même façon dans le processus complexe qui règle la transmission et la conservation des œuvres de théâtre. Du fait de la méprise expliquée ci-dessus, on a longtemps considéré que l'origine du théâtre médiéval se confondait avec les plus anciens tex-

1. Nous renvoyons à Pierre Larthomas dont le corpus est d'abord composé de pièces classiques et qui écrit : « Nous avons vu que l'écrit y [i.e. au théâtre] précède le dit. "Il (le théâtre) est d'abord un texte", écrit encore Gaëtan Picon » (P. LARTHOMAS, *Le Langage dramatique*, Paris, 2001 [1[re] éd. : 1972], p. 30).

2. Quand la critique génétique envisage le cas de quelques pièces connues sous différentes versions, la justification de chacune d'elles comme œuvre à part entière reste fondée sur le principe que l'écrit fait autorité, sans tenir compte de la place de l'oral dans l'élaboration du texte (voir un rappel de ces cas dans J.-M. ADAM, « Réécritures et variation : pour une génétique linguistique et textuelle », *Modèles linguistiques*, 30/59, 2009, p. 23-50, p. 24).

tes exhumés. Selon une perspective évolutionniste aujourd'hui discutée, le théâtre français serait né au XIIe siècle avec les premiers témoins scriptuaires, pour engendrer ensuite les divers genres sérieux et comiques – miracles, mystères, moralités, farces et sotties – que nous tentons en vain d'orthonormer. Au XIIIe siècle, cet héritage se serait traduit par l'écriture de pièces telles que le *Jeu d'Adam*, le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf, le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle. Mais l'origine du théâtre, intrinsèquement lié à l'oralisation, ne peut qu'avoir été antérieure à ces premiers témoins, dont la facture montre un degré certain d'élaboration.

Il convient donc de reconsidérer la nature et la fonction des témoins médiévaux dans leur ensemble et, par rapport au processus de conservation écrite, de déterminer, en amont, le statut du texte à enregistrer et, en aval, la finalité de cette transcription[3].

Formatage du discours dramatique

Étant donné l'*ambitus* temporel auquel nous confrontent les témoins scriptuaires datés du milieu du XIIIe jusqu'au milieu du XVIe siècle[4], il serait

3. L'importance et la diffusion des travaux de l'anthropologue Jack Goody sur le rapport oral/écrit et sur la théorie de l'interprétation dans les sociétés contemporaines, anciennes et médiévales, nous conduisent à préciser notre position. Pour J. Goody, il n'y a de culture orale que dans les sociétés sans écriture et la versification n'est pas un facteur d'oralité ; il la conteste comme telle, même là où cela semble aller de soi : « bon nombre des procédés que nous croyons oraux, comme les assonances dans *Beowulf* (ou dans l'œuvre de Gerald Manley Hopkins), la structure mnémonique du Rig-Veda, la composition formulaire des Grecs, et même l'utilisation massive de la rime, semblent rares dans les cultures sans écrit » (J. GOODY, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, « La mémoire dans la tradition orale », trad. fr. Paris, 2007, p. 52). J. Goody insiste souvent sur les capacités limitées de formalisation mémorielle au sein des cultures orales par rapport aux sociétés de culture écrite, l'écrit étant un facteur clé, qualitatif, dans le développement du savoir et de la connaissance : « Les institutions sociales sont très affectées par les limitations du canal oral [...]. Les procédures légales sont moins gouvernées par des lois générales, par des procédures formelles » (*ibid.*, p. 49). Suivre J. Goody dans ses propositions efface-rait d'emblée le sens de notre recherche, dont le propos est ailleurs : mettre à jour la technicité de procédés de formatage et de formalisation précisément liés au rapport oral / écrit, pour éclairer les pratiques de jeu et d'écriture relatives aux faits dramatiques, enfouies dans le silence des sources. Dans son article « Théâtre, rites et représentations de l'autre » (dans J. GOODY, *La Peur des représentations*, trad. fr. Paris, 2006, p. 113-167), J. Goody expose une vision téléologique du théâtre, des origines à nos jours, où le théâtre médiéval anglais et français est connu de seconde main et selon des stéréotypes anciens : drame religieux né de l'Église et pièces de clercs à caractère urbain, le tout soumis aux interdits de l'Église. En revanche, nous le suivrons dans sa thèse centrale sur le bouleversement que constitue l'apparition de l'écrit dans les processus de communication.

4. Le plus ancien texte identifié comme dramatique est le *Jeu d'Adam*, conservé dans un manuscrit du milieu du XIIIe siècle (Tours, BM 927). À l'autre extrémité de la période, nous avons les deux manuscrits de la *Passion* de Valenciennes exécutés trente ans après la représentation de 1547 (Paris, BnF, ms. fr. 12536, et BnF, ms. Rothschild I.7.3).

péremptoire de généraliser s'agissant des modes de production des œuvres dramatiques. Nous pouvons néanmoins affirmer que celles-ci, pendant toute cette période, sont versifiées. À ce principe, il n'y a pas de contre-exemple, même si, dans le courant du Moyen Âge, on voit évoluer les manifestations de la versification en même temps que son rôle, dans une mesure encore à préciser. Ce changement est fortement marqué par l'apparition en Occident d'un nouveau support d'écriture, le papier, puis par la généralisation massive de son usage au XVe siècle, concomitant de la diffusion des pratiques de l'écrit au-delà des cercles réservés des clercs et des copistes professionnels.

La versification du discours dramatique codifie son enregistrement : sa mise en vers le structure et apparaît comme un facteur actif de sa mémorisation et de sa conservation. À travers cette versification, nous assistons au formatage du discours, autrement dit à son ajustement à un format véhiculaire, en l'occurrence à un système rythmique duplicable à volonté, l'enchaînement d'octosyllabes à rimes plates, sur lequel peuvent se greffer des formes métriques ou strophiques plus élaborées[5]. Ce formatage par la versification n'est cependant pas appliqué au seul discours dramatique : d'autres formes – romanesques, poétiques, juridiques, scientifiques, homilétiques, etc. – ont subi un même processus. Ainsi, dans la première partie de la période médiévale, l'emploi de la versification contribue à la structuration et à la mémorisation d'un vaste corpus. La mise en vers semble une condition (et peut-être l'indice) de l'existence d'une conservation strictement mémorielle d'un texte.

L'expansion progressive et massive de l'écrit modifie les pratiques antérieures en matière d'enregistrement et de lecture des différentes formes de discours. Cette évolution se traduit notamment par le développement d'une abondante littérature en prose au détriment d'une littérature en vers. Avec l'écrit, la conservation du texte est garantie par la pérennité du support matériel. Si la versification favorise encore la mémorisation, elle ne vise plus à assurer la conservation du discours et devient une forme stylisée du texte écrit, un choix de composition.

La forme dramatique est cependant la seule qui échappe totalement à cette évolution : jusqu'au XVIe siècle, nous l'avons déjà dit, elle continue d'être versifiée. À notre connaissance, le fait que la versification n'est systématiquement maintenue que dans ce type de discours n'a jamais fait l'objet d'un commentaire particulier. Nous sommes pourtant confrontés à un phénomène exceptionnel. Étant donné la fonction mémorielle et conservatrice de la versification, son maintien peut sans doute s'expliquer par le constant va-et-vient, consubstantiel à l'activité dramatique au Moyen Âge, entre l'enre-

5. Pour replacer ce phénomène dans une perspective plus large, soulignons que ce type de formatage peut être doublé d'un formatage musical.

gistrement du discours et son activation orale. Il faut donc faire l'hypothèse que, dans la seconde partie du Moyen Âge et jusqu'à l'émergence de la prose au théâtre[6], le maintien de la versification est directement lié aux spécificités performancielles du théâtre[7].

Étroitement liée à l'oralité du discours, la versification l'est également à la pratique du jeu. L'examen approfondi de la tradition textuelle de *Pathelin* montre que la performance de cette œuvre résultait de l'apprentissage par les joueurs d'un texte mémorisé et écrit mentalement (ou *textus*), une trame de couples d'octosyllabes à rimes plates, déroulée suivant un canevas. Pour des raisons liées à la mémorisation, la matière de plusieurs répliques pouvait être assemblée dans un même segment de *textus*. Mais, en situation de jeu, les acteurs redistribuaient le *textus* selon la nécessité des enchaînements. Ainsi, pour passer d'une réplique à la suivante, les joueurs se partageaient généralement les deux vers d'un couple d'octosyllabes à rime plate[8]. En cas de stichomythie, ils séquençaient le *textus* en fragments selon les circonstances d'une représentation. L'extrait du manuscrit Bigot fourni ci-dessous donne un des rares fragments repérables de *textus* dont la ponctuation originelle transcrit le séquençage intégré au formatage[9]:

LE DRAPPIER
C'est un tresbon drap de rouen
je vous promet et bien drappé
PATHELIN
Or vrayment j'en suis attrapé
car ne n'avoye intencion
d'avoir drap • par la mansion
de nostre seigneur quant je vins
j'avoye mis a part quatre vingz
escus pour retraire une rente
més vous en arez vingt ou trente
car j'en voy trop bien • la couleur
m'en plaist trestant que c'est douleur

6. Comme on l'a vu dans les autres domaines, l'apparition de la prose au théâtre limitera l'emploi de la versification à une stylisation du discours dramatique.

7. Le lien que la versification entretient avec l'oralité du discours dramatique doit être souligné, car il semble aujourd'hui paradoxal. En effet, dans une dialectique relativement sommaire qui oppose langage parlé et langage écrit, l'emploi de la forme versifiée au théâtre paraît artificiel. Ainsi, notre compréhension des pièces médiévales et de la place qu'y occupe la versification risque d'être faussée si elle est sous-tendue par cette conception moderne du discours dramatique.

8. Ce procédé est désigné, depuis le XIXe siècle, sous le nom de rime mnémonique.

9. Pour le texte du manuscrit Bigot, l'analyse de la tradition textuelle de *Pathelin* et la mise en évidence du *textus*, voir D. SMITH, *Maistre Pierre Pathelin. Le Miroir d'Orgueil. Texte d'un recueil inédit du XVe siècle (mss Paris, B.N.F. fr. 1707 & 15080). Introduction, Édition, Traduction et Notes*, Saint-Benoît-du-Sault, 2002.

Le Drappier
Voire • d'escus • se peult il faire
que ceulx dont vous voulez retraire
celle rente • prinssent monnoye

On constate, d'une part, l'absence d'enchaînement cohérent entre la deuxième réplique du Drapier et celle de Pathelin et, d'autre part, d'une manière très atypique, l'absence de liaison par la rime entre ces deux répliques dont la première s'achève et l'autre commence par un couple d'octosyllabes à rime plate. Aucune lecture de ce passage selon son organisation manuscrite n'est satisfaisante. Il nous faut tenir compte de la ponctuation originale et de la logique du dialogue. En fait, les *punctus* marquent ici la fragmentation de ces deux répliques en différents éléments qui s'insèrent les uns dans les autres. Ils ont de plus une valeur performancielle, car ils sont placés autour d'un mot dont ils signalent la répétition[10]. Aussi suggérons-nous que l'exclamation « Voire • » du Drapier répond à la première partie de la réplique de Pathelin et que « • d'escus • » répond à la deuxième partie. Une réalisation dramatique possible de cet échange serait la suivante : « – Or vrayment, j'en suis attrapé, car ne n'avoye intencion d'avoir drap. – Voire ? – Voire ! – Par la mansion de nostre Seigneur, quant je vins, j'avoye mis à part quatre vings escus pour retraire escus une rente més vous en avez vingt ou trente car j'en voy trop bien… – D'escus ? – D'escus ! – Se peut il faire que ceulx dont vous voulez retraire celle rente… [11] »

Cet exemple montre clairement le rôle du formatage entre oralité et écriture, ainsi que l'écart entre texte dit et texte mémorisé. Selon nous, ce sont les mêmes procédés dont témoignent déjà, deux siècles auparavant, les variantes textuelles ainsi que les interpolations de rôles et de répliques du *Jeu de Robin et Marion*. Les traditions textuelles de ces deux œuvres attestent ainsi de l'ancienneté du jeu par *textus* mémorisé avec extensions interpolées [12], et donc de l'existence d'un jeu « de métier », durant deux siècles au moins, bien avant qu'il ne se déclare comme tel, en Italie, sous le nom de *Commedia dell'Arte* [13].

10. Pour l'analyse des utilisations du *punctus*, voir D. Smith, *Maistre Pierre Pathelin…, op. cit.*, p. 125-133, n. 97, et, en particulier, p. 130.

11. Voir une autre réalisation possible du même passage dans D. Smith, *La Farce de Maître Pathelin*, Paris, 2008, p. 27 *sq.*

12. Voir *infra* « Les interpolations ».

13. Le caractère professionnel du jeu est attesté par l'examen de la tradition textuelle de *Pathelin*, près d'un siècle avant les documents de la *Commedia dell'Arte*, et est confirmé par les pratiques associatives, avérées par les premiers contrats écrits de joueurs qui apparaissent à la même époque en France (voir l'édition du contrat de 1486 découvert par Élisabeth Lalou, dans D. Smith, *Maistre Pierre Pathelin…, op. cit.*, p. 152, n. 152). Sur les contrats d'acteurs, voir aussi dans ce même dossier l'article de M. Bouhaïk-Gironès, « Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ».

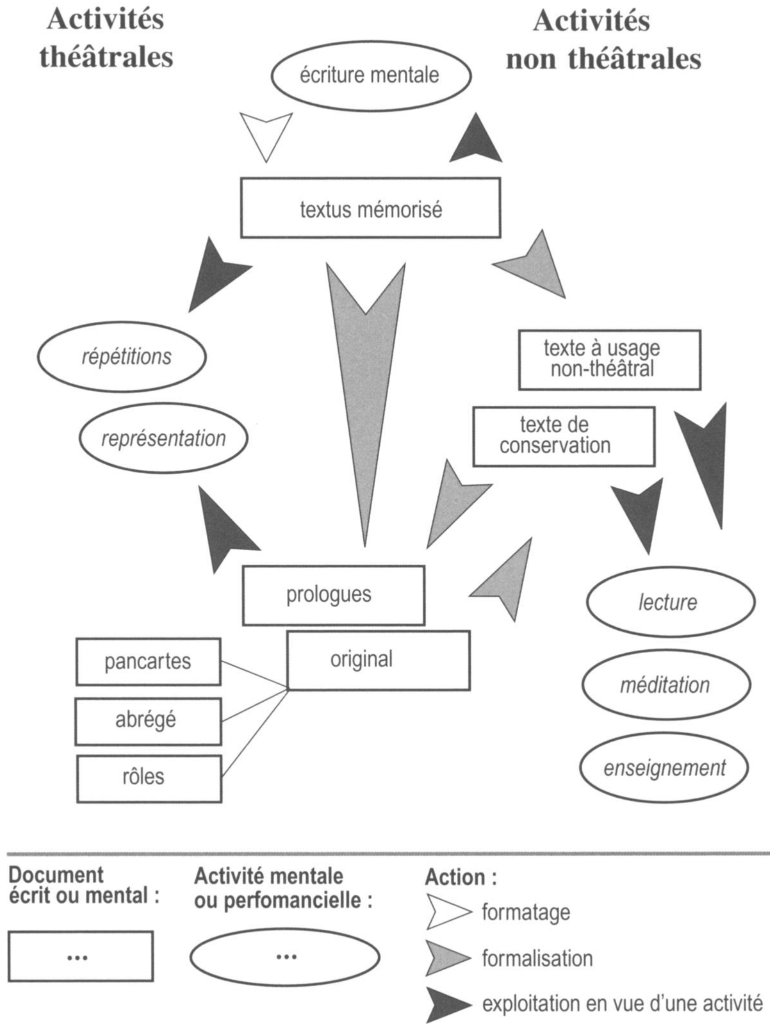
La spécificité de ces pratiques est révélée par l'écart important qu'il nous faut déceler entre le texte écrit, conservé dans de nombreux *codices*, et le texte dit, définitivement inaccessible. En effet, nous pouvons affirmer que le format rythmique imposé au discours dramatique en vue de sa conservation n'est pas systématiquement reproduit à l'identique lors de son oralisation théâtrale ou non-théâtrale. Contrairement au texte écrit, le texte performé se caractérise par une grande variabilité. Celle-ci se réalise notamment par des interpolations textuelles, par des interversions de personnages pour un même rôle, par la retranscription mouvante de formes telles que le rondeau. Comme nous le verrons plus loin, cette variabilité n'est pas seulement attestée par l'existence de versions divergentes d'un même texte : elle est encore signalée par les irrégularités relevées en plus grand nombre dans les œuvres dramatiques que dans les autres genres de textes[14]. Le discours dramatique est donc soumis à deux tensions contradictoires : d'une part, le formatage qui cherche à ajuster le texte au cadre versifié afin d'en assurer la transmission et la conservation, d'autre part, l'oralisation qui, sans faire éclater le cadre versifié, intervient sur la matière textuelle au gré des réalisations performancielles.

L'écart du texte formaté au texte joué se réalise donc dans la matière textuelle, tant au niveau de sa versification que de son agencement. Il peut encore être accentué par la présence sur scène de personnages dont les répliques ne sont pas toujours données à l'avance (comme celles des diables et des fous, car elles étaient improvisées ou adaptées aux circonstances de la représentation) ou encore par les modalités d'oralisation (chant, cri, hurlement, etc.). Cette mouvance textuelle, qui témoigne pourtant directement de l'expérience performancielle, est encore largement ignorée par la critique. C'est dire les conséquences de cette lacune dans la tradition historiographique. Notre compréhension d'un tel phénomène doit encore être affinée par l'analyse du processus de formalisation que subit le texte dramatique lors de son passage à l'écrit.

Formalisation du texte dramatique

Alors que le formatage désigne l'enregistrement mental du discours en l'adaptant à un format textuel (en l'occurrence la versification), la formalisation désigne l'enregistrement écrit du texte dramatique en fonction de contraintes liées, d'une part, aux nécessités pratiques du jeu et, d'autre part, à l'anticipation d'éventuelles oralisations, autrement dit de performances collectives ou individualisées, mais hors du cycle performanciel du jeu. Ces contraintes étant sou-

14. Voir *infra* « Les irrégularités ».



mises à de grandes variations, la formalisation du texte dramatique se réalise de diverses façons selon la période considérée.

L'expansion de l'écrit et des pratiques qui y sont liées transforme les conditions de formalisation de l'œuvre dramatique. Dans les témoins antérieurs au XVe siècle, systématiquement intégrés à des recueils, la formalisation du texte

est encore aléatoire[15], puisqu'on observe, par exemple, que le placement des noms de rôles par rapport aux répliques varie dans chacun des trois manuscrits du jeu de *Robin et Marion*[16]. À partir de la deuxième moitié du XV[e] siècle, on constate une multiplication massive des manuscrits dits « de théâtre ». Les textes ne sont plus systématiquement conservés dans des recueils : ils acquièrent une autonomie livresque qui correspond à l'évolution de leur format. De plus en plus, il s'agit d'œuvres monumentales[17], dont la performance nécessitait un financement, une organisation collective et une autorité à l'échelon urbain, princier ou royal. Ces dispositifs de performance et la formalisation des textes prenaient place à côté de la tradition du jeu d'acteurs associés, qui se transmettaient leurs pratiques et leurs *textus* sur canevas et prêtaient leur concours aux représentations urbaines. C'est pour ces jeux, plus généralement appelés « mystères » depuis le XIX[e] siècle, que l'on observe le mieux la formalisation de l'écrit dans le cycle du texte dramatique.

Formalisations dans le cycle performanciel

Au plus près du jeu et de ses répétitions, qui constituent le cycle performanciel du jeu (voir schéma), sont produits les *originaux*, pancartes, *abrégés*, *rôles* et *livres des prologues*. Ces documents supposent un haut degré de formalisation. L'*original*, texte de référence pour une représentation dans un temps et un lieu donnés[18], peut avoir été produit à la table et revêtir les caractéristiques d'un manuscrit d'auteur[19], ou bien avoir été repris d'une perfor-

15. La question des textes dramatiques les plus anciens en France a été abordée de façon renouvelée par Carol Symes (voir « Early play script : Forms and Functions », *Speculum*, 77, 2002, p. 778-831), mais du point de vue codicologique, sans tenir compte des phénomènes internes inhérents à ces textes. L'auteur a ultérieurement contextualisé son corpus dans une autre perspective (voir *A Common Stage. Theater and Public Life in Medieval Arras*, Ithaca, 2007, et le compte rendu de M. Bouhaïk-Gironès, *Revue critique de philologie romane*, 9, 2008, p. 148-157, avec réponse de l'auteur, p. 158-161).

16. Un cas très particulier est constitué par le manuscrit d'Aix de *Robin et Marion*, qui a enregistré le texte, la musique et l'image, unique témoin d'un système média polyfonctionnel dont l'analyse reste complexe (voir M. Cruse, G. Parussa et I. Ragnard, « The Aix *Jeu de Robin et Marion* », *Studies in Iconography*, 25, 2004, p. 1-46).

17. On possède les indications de représentations en plusieurs journées de pièces monumentales pour la première moitié du XV[e] siècle, mais aucun manuscrit de cette époque ne nous est parvenu.

18. Pour les caractéristiques et fonctions des *originaux*, *livres des prologues* et *abrégés*, voir D. Smith, « Les manuscrits de théâtre : introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », *Gazette du livre médiéval*, 33, 1998, p. 1-8.

19. C'est le cas des cahiers du premier jour du *Jeu saint Loÿs* (voir D. Smith, *Édition critique du jeu saint Loÿs, ms. Paris, B.N., fr. 24331*, Thèse, université de Paris III, 1987, t. 1, p. 12-23).

mance précédente[20], donnant ainsi naissance à ce qui est considéré, *in situ*, comme un nouvel *original*[21]. Au cours de la préparation d'une représentation, il peut être produit un deuxième *original* – ou une deuxième série d'*originaux* (*originalia*), puisque le terme est généralement utilisé au pluriel pour désigner l'ensemble des livres ou registres des différentes parties du jeu – qui intègre les modifications et corrections des commissaires ou censeurs qui contrôlent l'écriture ou le remaniement du texte, en même temps qu'il est répété par les acteurs[22].

À partir de l'*original*, le copiste sélectionne les parties exclusivement nécessaires à l'emploi du matériel qu'il fabrique: les pancartes résultent de l'extraction des indications scéniques géographiques[23], ou de l'extension performancielle de signes diacritiques présents dans son modèle[24].

Un *abrégé* réduit chaque rôle à son premier et dernier vers, en même temps qu'il développe des notes de mise en scène dans une disposition qui permet au régisseur d'avoir simultanément sous les yeux, chaque page étant organisée en deux moitiés égales, d'un côté la «trame orale» (enchaînement des répliques, nombre de vers, noms de rôles et d'acteurs), de l'autre la «trame

20. Voir le cas du manuscrit du *Mystère la Passion de Troyes* (Troyes, BM 2282), qui cumule les modifications de deux ou trois représentations successives (édité par J.-Cl. Bibolet, 2 vol., Paris-Genève, Droz, 1987). Mais, faute d'une étude discriminante des différentes mains et de la distribution de leur travail dans la révision du texte, l'éditeur n'en a pas distingué les différentes strates (voir son *Introduction*, p. xii-xxxii).

21. Voir le cas de la *Passion* jouée par la ville de Mons, qui emprunte les *originaux* d'Amiens pour produire ses propres *originaux*. Sur ces manuscrits, voir également G.A. Runnalls, «La Passion de Mons: étude sur le texte et ses rapports avec la Passion d'Amiens», *Revue belge de philologie et d'histoire*, 80, 2002, p. 1143-1188.

22. Voir le *Mystère des Trois Doms* joué à Romans en 1509, qui a fait l'objet d'un premier jeu d'*originaux*, établi entre août et novembre 1508 à partir du manuscrit de l'auteur, déjà retouché par les commissaires. Fin février 1509, les mêmes ont vaqué plusieurs jours et plusieurs nuits à corriger ces *originaux*, puis ont fait produire début mars une deuxième série de rôles pour intégrer leurs corrections aux répétitions; un deuxième jeu d'*originaux* est réalisé au mois d'avril. La représentation a lieu fin mai.

23. Les pancartes (ou *briefvets*) ne sont mentionnées que dans le compte de la *Passion* de Mons (*Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, G. Cohen éd., Paris, 1925), mais elles remplissent à l'évidence dans tous les mystères la même fonction de permuter l'affectation nominale des décors, qui peut changer chaque jour ou en cours de journée. Elles peuvent encore être utilisées à d'autres fins. Dans l'*abrégé* de Mons, une didascalie indique à propos d'Adam: «Il luy donne le nom de Eve» (*ibid.*, p. 12, voir le fac-similé après la p. xx), c'est-à-dire qu'il lui donne une pancarte où est écrit son nom; ce don du panonceau démontre l'origine de l'écriture, au Paradis terrestre, donnée par le premier homme à sa compagne.

24. Sur le crochet, constitutif des *originaux*, marqueur d'une extension performancielle et dont l'inscription relève du principe du commentaire ou de la glose au texte maître, voir D. Smith, «Les manuscrits de théâtre...», *loc. cit.*, p. 5.

logistique» (soit tout le nécessaire au bon déroulement du jeu)[25]. Les rôles – *rooles*, *rolets* ou *parchons* – sélectionnent les répliques respectives de chaque personnage[26]. Les *livres des prologues* enregistrent exclusivement les prologues et épilogues de chaque journée[27].

Avec ces différents documents, nous sommes confrontés à des procédures de formalisations sélectives dont le support exclusif est le papier, sur une colonne (à pleine page) sans autre justification que par pliage[28], sans linéation, rubrication ni illustration. Les *originaux*, *abrégés* et *livres des prologues* se signalent enfin par la présence de signes diacritiques, parfois en très grand nombre (plusieurs centaines pour un même *original*) et par un texte très rarement fautif, puisque copié dans un milieu et des circonstances où il est intelligible pour ceux qui le manient, le transmettent, le jouent. Il faut cependant conclure ce bref aperçu en précisant que les *abrégés*, pancartes, rôles et autres registres de la pratique, ont presque tous disparu, comme la quasi-totalité des documents de métiers à caractère organique de la même époque – tels qu'affiches, *billets d'advertance*, *livres de feintes* (ou *de secrets*) pour les pratiques dramatiques[29].

25. L'*abrégé* de Mons (1501), seul document de régie connu pour cette époque dans le domaine français, est d'une telle perfection pragmatique qu'il ne peut qu'être issu d'une tradition longue, sinon bien établie (voir D. SMITH, «Un manuscrit de régie médiévale», dans A.-M. CHRISTIN dir., *Histoire de l'Écriture. De l'idéogramme au multimédia*, Paris, 2001, p. 308-309).

26. Sur les rôles, voir É. LALOU, «Les rôlets de théâtre, étude codicologique», Actes du 115e Congrès National des Sociétés Savantes. *Théâtre et Spectacles Hier et Aujourd'hui : Moyen Âge et Renaissance* [Avignon, 1990], Paris, 1991, p. 51-71.

27. Là encore, le seul *livre des prologues* parvenu jusqu'à nous est celui de Mons, mais l'existence généralisée de ce dispositif écrit, qui répond à une différenciation organique de la prise de parole dans la performance – une même personne assume la récitation de l'ensemble de prologues et épilogues pour toutes les parties d'un jeu –, explique, d'une part, l'absence de prologues dans les *originaux*, d'autre part, quand ils sont recopiés, leur disposition irrégulière, tantôt regroupés en tête de copie, tantôt placés au bon endroit du texte dans les exemplaires 'de conservation' exécutés à partir des matériaux écrits du cycle performanciel (voir D. SMITH, «La question du Prologue de la Passion ou le rôle des formes métriques dans la *Creacion du Monde* d'Arnoul Gréban», dans *L'Économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, textes réunis par J.-P. BORDIER, Paris, 1999, p. 145 *sq.*).

28. Sur les pliages particuliers aux *originaux* et aux *abrégés*, voir D. SMITH, «Les manuscrits de théâtre... », *loc. cit.*, et ID., «Plaidoyer pour l'étude des plis», *Gazette du livre médiéval*, 42, 2003, p. 1-15 : *originaux*, *livres des prologues* ou *abrégés* ont une page divisée en deux parties, mais avec un double pliage inversé pour les *originaux* et un simple pliage central pour l'*abrégé*.

29. Affiches annonçant le spectacle (*Le Livre de conduite...*, *op. cit.*, p. LXVIII-LXIX), *billets d'advertance* destinés aux machinistes (*ibid.*, p. XC) et *livres de feintes* (ou *de secrets*) dont l'unique témoin a été édité par A. VITALE BROVARONE, *Il quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo : Note per la messa in scena d'una Passione*, Alessandria, 1984. Comme pour toutes les sociétés d'économie de pénurie, au Moyen Âge comme dans l'Antiquité, ce qui n'avait pas ou plus d'usage envisagé était recyclé, le papier ou le parchemin comme le métal ou la pierre. Ceci expli-

Formalisations pour des activités non théâtrales

À partir du matériel établi pour le cycle du jeu sont produites des copies liées à d'autres finalités précises – que nous désignons sur notre schéma sous le nom de « textes de conservation ». Comme pour tous les livres manuscrits au Moyen Âge, les usages de destination sont connus de leur exécutant qui sait pour qui et dans quelles conditions sa copie sera utilisée. Très généralement, la formalisation opère alors de façon globalisante et récapitulative, à l'inverse des procédures décrites précédemment. Il y aura, par exemple, intégration physique de ce qui appartenait, dans les *originaux*, à des groupes de cahiers distincts pour chaque partie de représentation[30], élimination de tout ou partie du paratexte didascalique, incorporation ou non des prologues et des épilogues, disparition ou transformation des signes diacritiques en pieds de mouche et rubrications, ajout éventuel d'une trame d'éléments visuels. Le texte lui-même peut être soumis à des modifications liées au destinataire individuel ou collectif, aux circonstances pratiques ou linguistiques de la nouvelle utilisation envisagée : ainsi en est-il de la formalisation du texte par dérégionalisation de la langue, comme pour la copie de *Robin et Marion* du manuscrit d'Aix-en-Provence, dont l'essentiel des picardismes a disparu[31].

L'interprétation coordonnée de tous les signes de formalisation du témoin permet de repérer des usages individualisés ou collectifs : lecture pieuse, méditation[32] et enseignement. Ces usages peuvent interagir en fonction des pratiques individuelles. Ainsi, le frère Aubert, de la Chartreuse de Vauvert, près de Paris, copie la *Passion* d'Arnoul Gréban (Paris, BnF, fr. 15064-15065) au format d'un petit livre d'heures, sur des cahiers in-quarto de papier encartés dans un folio de parchemin, dont le texte comporte des notes à caractère exégético-historique[33].

que la disparition massive de ce type de matériel et c'est pour la même raison que des fragments de rôles et d'*originaux* ont régulièrement été retrouvés en bourrage dans des plats de reliures confectionnés à la fin du XVe ou au début du XVIe siècle.

30. Les *originaux* peuvent être divisés en journée ou demi-journées (*matinee* et *aprés disner*).

31. Texte édité par G. Parussa dans J.-P. Bordier dir., *Théâtre du Moyen Âge*, Paris, à paraître. Cette dérégionalisation peut toucher tous types de formalisation, puisque l'*original* de Mons, copié sur celui d'Amiens, est lui-même constellé de formes wallonnes.

32. Deux bons exemples de livres de méditation à partir de texte « de théâtre » sont les mss. A de la *Passion* d'Arnoul Gréban (Paris, BnF, fr. 816), dont les didascalies ont été omises (souvent transformées en ponctuation) et quelques notes marginales ajoutées pour articuler la copie à l'argument théologique du texte (voir D. Smith, « La question du Prologue de la Passion... », *loc. cit.*, p. 146 *sq.*), et le *Recueil Bigot* (composé à l'origine des actuels manuscrits Paris, Bnf, fr. 1707 et 15080), où *Maistre Pathelin* est articulé à une lecture-démonstration des péchés capitaux, l'Orgueil et l'Avarice étant personnifiés par les personnages de l'Avocat et du Drappier (voir D. Smith, *Maistre Pathelin, Le Miroir d'Orgueil*, *op. cit.*, p. 51-64).

33. Avec ce témoin, il y a un format et une association de matières subjectives inhabituels, en apparence, pour ce type de texte, mais correspondant à la production de livres d'heures en milieu

La pratique individuelle de lecture, mais aussi collective à haute voix, conditionne des didascalies à caractère narratif inspirées des romans en prose [34]. Dans d'autres cas, le manuscrit recourt à des pratiques de mise en page plus « livresques », avec le développement d'enluminures et de peintures. Ce dispositif peut incorporer des dimensions performancielles non textualisées du jeu : par exemple, la première intervention d'un nouveau personnage peut être signalée par une miniature ou une lettrine [35].

À la différence des documents produits dans le cycle performanciel du jeu, ces formalisations sur parchemin ou papier se font souvent à deux colonnes, au détriment de l'espace marginal réservé aux commentaires didascaliques dans les *originaux*, où la disposition à pleine page permettait un développement presque illimité et adventice des indications scéniques en marge du texte maître. Les indications scéniques conservées sont alors généralement placées entre deux répliques. Ainsi formalisées, elles sont parfois simultanément formatées et paraissent sous la forme d'octosyllabes à rimes plates plus ou moins intégrées à la chaîne rimique du texte [36]. Enfin, rien n'empêche qu'un document de « conservation » soit ultérieurement réintégré dans le cycle performanciel du jeu : le formatage, en amont, rend la trame textuelle exploitable pour une nouvelle représentation. C'est ce qui se passe au XVIe siècle, avec les imprimés réutilisés pour des représentations [37].

Le passage de l'oral à l'écrit intervient aussi de manière particulière pour les farces, moralités et comédies des acteurs associés, qui jouent par *textus* séquencé comme on l'a vu pour *Pathelin*. Là, plus qu'ailleurs, l'oralité conditionne la formalisation. Il existe un nombre infime de manuscrits de ces œuvres, ce qui, selon nous, constitue une preuve indirecte supplémentaire du fonctionnement particulier de leur transmission. La très grande majorité de ces textes n'est connue que par des formalisations tardives, à la suite du démantèlement de

conventuel. Frère Aubert a produit par ailleurs des copies de textes à caractère scolaire et peut avoir fait partie de l'environnement théologien d'Arnoul Gréban qui, rappelons-le, a assuré un semestre de cours sur l'Ancien Testament à la faculté de théologie en 1456-1457 et pour qui d'autres manuscrits témoignent, selon nous, d'une diffusion dans ce milieu (voir D. SMITH, « La question du Prologue de la Passion... », *loc. cit.*, p. 164, n. 58).

34. Voir les didascalies de *La Vengeance Nostre Seigneur* (Arras, BM 697).

35. Voir R.L.A. CLARK et P. SHEINGORN, « Performative reading : the illustrated manuscripts of Gréban's *Mystère de la Passion* », *European Medieval Drama*, 6, 2002, p. 129-154, et dans ce même dossier l'article de Corneliu Dragomirescu.

36. Voir notamment, dans *Courtois d'Arras*, les v. 91-95, 102, 146-150 (édité par E. FARAL, Paris, 1922, 2e éd. revue).

37. J. KOOPMANS, « Jeux d'Apôtres virtuels ? Un exemplaire du *Mystère des Actes des Apôtres* annoté du XVIe siècle », dans *European theatre : 1470-1600, traditions and transformations*, textes réunis par M. GOSMAN et R. WALTHAUS, Groningen, 1996, p. 31-42.

l'association qui gérait le « capital textuel » [38]. Ce qui nous parvient cumule souvent plusieurs strates d'élaboration, de formatage et de formalisation.

Phénomènes de rationalisation

Dans la formalisation du texte dramatique, sur un plan général, plusieurs exigences sont à l'œuvre, que recouvre la notion de rationalisation. Cette tendance à l'économie vise à réduire à sa plus simple expression tout ce qui, dans le texte, touche au phénomène de répétition : on ne répétera pas nécessairement à l'écrit ce qui doit l'être à l'oral [39]. Cette économie textuelle est le reflet d'une pratique performancielle qui amplifiait par la répétition ce qu'il fallait souligner par la voix en le distribuant à plusieurs reprises dans l'espace scénique [40].

L'effort de rationalisation porte notamment sur une difficulté inhérente au passage de l'oral à l'écrit, celle de la simultanéité, c'est-à-dire des textes parlés, criés ou chantés en voix simultanées, une situation constitutive du dialogue dramatique. Ce problème est résolu par le rondeau, utilisé comme indicateur conventionnel de simultanéité. Sa présence indique aux lecteurs ou aux joueurs que la disposition du texte n'est que la formalisation de ce qui sera lu, pensé, joué *ad libitum* ou selon un code d'organisation vocale destiné à reproduire l'enchevêtrement verbal d'une situation collective (repas, salutations, célébrations, mais également combats, séances de tortures, etc.). Au XVIe siècle, un auteur comme Gérard de Vivre proposera une nouvelle codification, par signes typographiques, pour remplacer de telles modalités formelles de l'inscription versifiée [41].

38. Sur cette question, voir. D. SMITH, *Maistre Pierre Pathelin…*, *op. cit.*, p. 32-33.

39. À l'écrit, la répétition est reproduite *in extenso* (à l'identique ou avec des variantes) ou de manière abrégée (notamment par l'emploi de la formule « etc. » pour des vers répétés à l'intérieur de formes fixes) ; la répétition peut n'être qu'annoncée, par des signes diacritiques (crochets, *punctus*, etc.) ou une didascalie plus ou moins explicite, comme « ces huit lignes se doivent dire troiz fois » (en marge du monologue de Cassandre dans la *Destruction de Troyes*, dans plusieurs des témoins de la tradition manuscrite, comme Édimbourg, National Library of Scotland, Adv. MS. 191.9, f° 298v°), ou par la simple formule « redictes » (D. SMITH, *Le Jeu saint Loÿs*, *op. cit.*, t. 1, p. 86).

40. Rien de moins évident pour le lecteur contemporain ou pour les spécialistes de théâtre et de littérature du Moyen Âge, qui commencent seulement à s'occuper du phénomène en tant que tel. L'évidence de cette pratique est masquée par la disparition de la répétition *expressis verbis*, dont on trouve de beaux exemples dans la littérature dramatique médiévale germanique (voir D. SMITH, *Maistre Pierre Pathelin…*, *op. cit.*, p. 154, n. 156).

41. Voir les tables de signes proposées par Gérard de Vivre à la suite des préfaces à ses éditions de *La Comédie des Amours* (1577), *La Comédie de la Fidélité nuptiale* (1578) et plusieurs autres. Il utilise des signes typographiques pour signifier le rythme du discours (parler bas, plus vite, plus lentement) ou l'enchevêtrement de la parole simultanée.

La rationalisation formalisante concerne aussi les éléments permettant une extension performancielle du texte en fonction d'exigences pratiques potentielles. Ceci explique le caractère *ad libitum* de nombreuses didascalies aussi bien sur les *originaux* que sur les « copies de conservation » – « Lez genz du parc trestous, s'on veut, crient Noel, et ilz vont a l'eglise »[42] –, des suggestions alternatives du type: « S'il veut aller à la mule, le secretaire dit ceste ligne : Velacy, sire, en harnaz bel[43] » ou de la possibilité, à un niveau macrostructural, de composer et décomposer un cycle de pièces dramatiques[44].

En outre, le document n'enregistre que ce qu'il doit permettre de faire par la lecture ou le jeu, et donc rien de ce qui appartient à d'autres pratiques: c'est pourquoi il n'y a quasiment jamais de musique dans les témoins scriptuaires, même si les traces de sa réalisation vocale ou instrumentale sont nombreuses. Les rares exceptions connues sont celles où la musique est si particulière qu'elle est notée, comme celle des Juifs dans la *Passion de Semur*[45].

En définitive, le document écrit répond à une finalité propre dont on ne possède que de rares indices directs[46]. La plupart des témoins échappent à toute espèce de catégorisation. Il est donc essentiel de s'affranchir de toute conception évolutionniste et linéaire de la vie des textes de théâtre[47]. Dans cette perspective, notre proposition vise à éclairer les pratiques d'élaboration du texte, déterminée par les plus ou moins nombreux passages entre l'oral et l'écrit[48]. Le degré de cette élaboration des œuvres ne se vérifie pas seulement dans la régu-

42. D. SMITH, *Le Jeu saint Loÿs...*, *op. cit.*, t. 1, après les v. 444.

43. *Ibid.*, après les v. 880.

44. G. PARUSSA, « Le manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris : un montage signifiant ? », dans *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, textes réunis par Milena Mikhaïlova, Orléans, 2005, p. 229-251.

45. *The Passion de Semur*, P.T. DURBIN et L. MUIR éds., Leeds, 1981, p. 65-66.

46. Le texte liminaire du ms. A de la *Passion* d'Arnoul Gréban, qui donne l'argument théologique de l'œuvre et sert de repère à sa formalisation en tant que livre de méditation, est exceptionnel. De même, dans les recueils, est rarissime la présence d'un argument exprimant les raisons internes (et souvent multiples) de l'assemblage. La copie même d'un mystère peut faire coïncider divers intérêts : le spectacle, le jeu, la méditation, l'histoire, etc.

47. D. Smith et É. Lalou sont restés très prudents, dans le premier article consacré à la typologie des manuscrits de théâtre (« Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », dans *Le Théâtre et la cité*, Actes du Ve Colloque de la SITM, *Fifteenth Century Studies*, 13, 1988, p. 569-579). G.A. Runnalls, qui a suivi dans cette voie, avec « Towards a Typology of Medieval French Mystery Play Manuscripts » (dans *The Editor and the Text*, textes réunis par P.E. BENNETT et G.A. RUNNALLS, édimbourg, 1990, p. 96-113), a développé inversement une typologie très normée, avec des modèles qui ne sont pas articulés sur l'établissement de pratiques ni sur des critères internes (textuels), mais seulement sur des observations codicologiques qui ne sont pas rapportées aux pratiques manuscrites en général ; G.A. Runnalls admet lui-même que les types qu'il distingue se chevauchent.

48. Les limites de cet article ne nous permettent pas de rendre compte ici de la tradition de la *Passion* d'Arnoul Gréban, qui fonctionne par remaniements successifs jusqu'au milieu du XVIe siècle.

larité de leur versification, mais aussi dans les traces plus ou moins perceptibles de remaniements antérieurs et de leur activité performancielle.

Les témoins de l'élaboration du texte

Les interpolations

Les interpolations observées dans les textes dramatiques à témoins multiples, du XIIIe au XVIe siècle, font apparaître d'étonnantes convergences de modalités techniques pour insérer quelques vers, une réplique ou une scène entière, aux jointures de la trame octosyllabique. Les plus brèves tiennent de l'improvisation réglée en s'appuyant sur la répétition d'interjections, d'adresses ou d'expressions figées exprimant le doute, l'exclamation ou l'interrogation, avec des effets de stichomythie. Les plus longues tiennent de la scène de genre, comme les diableries ou les scènes de « métiers » (marins, bourreaux, maçons, etc.). Pour que l'interpolation fonctionne, elle doit répondre à un impératif interne ou contextuel. Dans la réécriture du discours théâtral, l'interpolation atteste d'une permanence dans la relation du texte à l'espace du jeu, d'une pratique toujours liée à une oralisation future.

Le procédé d'interpolation le plus facilement identifiable est celui de la « quadruple rime chevauchante »[49]. Il consiste à dupliquer la rime d'un couple à rime plate, là où l'on souhaite faire une insertion. On crée ainsi un deuxième couple dont les vers sont disposés aux extrémités du texte interpolé ; le tout est ensuite inséré dans la trame du texte entre les deux vers du couple modèle, et les vers de suture fonctionnent comme des charnières. Pour son édition de *Robin et Marion* (Paris, BnF, fr. 25566, ms. P)[50], Ernest Langlois, qui a rejeté les interpolations de son manuscrit de base, n'a pas vu – ni d'ailleurs aucun autre éditeur après lui – une interpolation supplémentaire, également présente dans le ms. Pa (Paris, BnF, fr. 1569), mais absente du ms. A (Aix, Méjanes 166). C'est le plus ancien exemple que nous connaissions de quadruple rime chevauchante, ici suivi d'une permutation des rôles, chaque version demeurant parfaitement cohérente, indice supplémentaire, s'il en était besoin, de l'origine performancielle de l'interpolation.

49. R. LEBÈGUE, « Fonction de la quadruple rime mnémonique chevauchante », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1960, p. 92-96 [repris dans ID., *Études sur le théâtre français*, t. I, Paris, 1977, p. 24-28]. Ce procédé a été exposé pour la première fois par l'auteur dans *Le Mystère des Actes des Apôtres. Contribution à l'histoire du protestantisme français au XVIe siècle*, Paris, 1929, p. 48-53.

50. E. Langlois s'est longuement justifié de ce choix (E. LANGLOIS, « Interpolations du jeu de Robin et Marion », *Romania*, 24, 1895, p. 437-446), sur lequel il a fondé ses éditions : *Le Jeu de Robin et Marion*, Paris, 1896, et *Adam le Bossu, trouvère artésien du XIIIe siècle. Le Jeu de Robin et Marion, suivi du Jeu du Pèlerin*, Paris, 1924.

MARIONS
Et encore
esgarde comme est reve**leus**

ROBIN
Diex con je seroie ja **preus**
Se li chevaliers revenoit

MARIONS
Voirement robin que che doit
Que tu ne ses par quel engien
Je m'escapai

ROBIN
Je le soi bien
Nous veïsmes tout ton couvin
Demandes baudon men cousin
Et gautier quant t'en vi partir
S'il orent en moi que tenir
trois fois leur escapai tous **deus**

} Interpolation (éd. Langlois, v. 416-425)

MARIONS
Robin tu ies trop cora**geus**
Mais quant li cose est bien allee
De legier doit estre ouvliee
ne nus ne le doit point reprendre

BAUDONS (P) MARION (Pa) ROBIN (A)
Il nous couvient huart atendre
et peronnele qui venront
Ou ves les chi

GAUTIERS (P) BAUDONS (Pa) MAROTE (A)
Voirement sont...

Le procédé de quadruple rime chevauchante permet de localiser l'interpolation même dans une tradition connue par un témoin unique. Ainsi en est-il, deux siècles plus tard, dans le *Mystère de saint Vincent* [51] :

HANEQUIN
Nenny, dea, deux et deux, ung page,
beaux gaillars et non pas lais !
Il n'yra que jusqu'au palays
parler a Dioclician.
La sera maint sage ancien
et maint homme d'enten**dement**.

51. Paris, BnF, fr. 976, ca. 1476, f° 15r°.

GRINGAUT

Nous partiron pr*esen***tement,**
puis qu'il luy plaist, sans contredire.
Dictes ! Voulez vous plus rien dire ?
Dictes le nous ap**ertement.**

} Interpolation

Voulentiers et legi**erement**
nous le ferons, **puis qu'il luy plaist,**
car le servir ne nous desplaist.
Tout incontinent nous allons.

On remarquera la technicité du procédé qui ne comporte pas seulement la composition d'une double rime pour enchâsser l'interpolation mais inclut, dans les deux cas, une répétition par anticipation d'un fragment du texte de base pour faire aussi une charnière de contenu (« voirement », « puis qu'il luy plaist »). D'autres types d'interpolations utilisent la coupe de vers ou la substitution de rime qui rendent l'interpolation difficilement repérable en cas de témoin unique[52].

Les rondeaux

Certaines situations-types paraissent plus propices à un formatage sur le modèle de structures versifiées préexistantes, en l'occurrence le rondeau[53]. Dans les textes dramatiques, la forme de rondeau la plus fréquente reste le triolet, sur le schéma *ABaAabAB*. Toutefois, dans les multiples témoins de la *Passion* d'Arnoul Gréban, il arrive que les différentes versions d'un même passage supposé former un triolet présentent des configurations métriques et rimiques très éloignées du modèle canonique[54]. L'exemple le plus éloquent est celui du triolet du massacre des Innocents, que nous rapportons d'abord tel qu'il apparaît dans l'édition d'Omer Jodogne[55] :

52. Voir l'analyse détaillée de ces procédés dans D. SMITH, *Maistre Pierre Pathelin…*, *op. cit.*, p. 82-96.

53. Le rondeau « s'emploie dans toutes sortes de situations où la nature de l'action requiert, pour quelque raison que ce soit, la répétition de certaines répliques » (W. NOOMEN, *Étude sur les formes métriques du Mystère du Vieil Testament*, Amsterdam, 1962, p. 96).

54. L'exploitation du schéma modèle du triolet peut être divisée en trois catégories, à savoir, la simplification (qui va parfois jusqu'à la dissolution de la forme dans la trame environnante), le maintien (qui conserve ainsi la stylisation du discours assurée par le modèle d'écriture courant) et l'amplification. Pour l'analyse plus développée des occurrences du triolet dans les manuscrits de la *Passion* d'Arnoul Gréban, voir T. KUROIWA, « "Le viel jeu" en mouvement : la configuration rimique et métrique des triolets dans les manuscrits du *Mystère de la Passion* (la *Creacion du Monde* et la Première Journée) d'Arnoul Gréban », dans *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge,* Actes du colloque organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008, textes réunis par X. LEROUX, Paris, Babeliana 14, 2011, p. 143-157.

55. *Le Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, O. JODOGNE éd., Bruxelles, t. I (1965), t. II (1983), t. I, p. 106, v. 7714-7721.

ARBELINE
Que feras tu, mauvais tirant? *A*
Laisse le povre innocent vivre. *B*
AGRIPPART
Se je n'ay tost ung secourant... *a*
ARBELINE
Que feras tu, mauvais tirant? *A*
AGRIPPART
Ceste lice est si fort tirant *a*
que j'ay paour qu'elle me delivre. *b*
ANDROMETA
Que feras tu, mauvais tirant? *A*
Laisse le povre innocent vivre. *B*

Mais, alors que la présence de ce rondeau se justifie pleinement du point de vue scénique ou rhétorique, aucun manuscrit ne reproduit en fait ce triolet sous cette forme. Deux manuscrits seulement permettent d'aboutir à cette version, les vers manquants ayant été ajoutés dans la marge[56]. En entérinant cette « correction », O. Jodogne a lui-même effectué un « reformatage » du texte pour son enregistrement au XXe siècle, ainsi qu'un travail de formalisation par la dilatation de l'interlettrage dans les vers-refrains.

Du fait des pratiques de formatage et de formalisation décrites précédemment, cette mouvance textuelle ne devait pas sembler problématique. Les différentes versions conservées dans les manuscrits peuvent résulter de la formalisation spécifique à chaque témoin scriptuaire, voire du formatage initial effectué par l'auteur (ou d'un reformatage établi par un remanieur). En outre, lors d'une activation performancielle, elles peuvent avoir été réalisées de manières textuellement différentes, mais suffisamment convaincantes. Cette pratique est également présumée par la présence de signes diacritiques en marge de certaines occurrences. Nous trouvons un éventuel reflet d'une 'libre' activation orale du même triolet dans la réalisation du manuscrit de Rome (ms. D), où le passage est transformé par l'insertion de vers interpolés, mais bien clos par le second membre du refrain initial[57] :

ARBELINE
Que feras tu, mauvaiz tirant? *A*
Laisse le povre innocent vivre ! *B*
AGRIPART

56. L'apparat critique d'O. Jodogne ne correspond pas, selon notre enquête, à la réalité textuelle des manuscrits qu'il a transcrits : tous les exemples, du moins au premier abord, sont dépourvus du refrain *A* intermédiaire, même dans le manuscrit de base (ms. B) ; dans les mss C et G, les vers « absents » sont en fait ajoutés en marge.

57. Ms. D : Rome, Accademia dei Lincei, Corsini 44 A. 7, f° 135r°-v° ; nous ponctuons en éliminant les ponctuations originales et distinguons, selon l'usage, *i* et *j*, ainsi que *u* et *v*.

Si je n'ay tost ung secourant,
Cette lisse est se fort tirant
Que j'ay peur qu'il me delivre.
ANDROMETA
Que feras tu, mauvaiz tirant ? *A*
Que feras tu, dy, es tu yvre ?
Si part tout te devoye suivre,
Se n'aras tu mon filz jamaiz !
Je te promestz,
Sy je m'y metz,
Que tu le lerras sans doubter.
Ne te entremestz
Plus desormaitz
De me venir tant rabouter !
Helas, vueille moy escouter,
Laysse le povre innocent vivre ! *B*

À l'opposé, la scène correspondante est formalisée par les deux seuls vers-refrains *AB* dans le manuscrit déjà mentionné du frère Aubert, resitués ci-dessous dans leur contexte[58] :

(ARFAXAT
Despesche en la court, Agrippart,
Et nous en allons tout courant.)
ARBELINE
Que feras tu, mauvais tyrant ? *A*
Laisse le povre innocent vivre ! *B*
(AGRIPPART
Sçay je bien ma leçon sans livre ?...)

Il nous est impossible de déterminer si cette version reflète le texte joué ou plutôt le travail du copiste : le signe « ꝫ » que nous trouvons à gauche dans la marge du manuscrit peut éventuellement appuyer l'hypothèse que celui-ci n'a pas copié le reste du triolet pour des raisons que nous ignorons. À travers ces exemples, il nous est permis de constater la manière dont un modèle d'écriture (ici la « forme fixe » *ABaAabAB*) peut servir d'outil conceptuel lors du formatage et/ou de la formalisation du discours dramatique pour indiquer la répétition. Mais les témoins scriptuaires connus ne poursuivent pas fidèlement le schéma rimique et métrique de ce modèle, mouvance encore accentuée par la liberté qui a pu exister lors de l'activation orale de ce passage.

58. Ms. F : Paris, BnF, fr. 15064, f° 147v° ; nous ponctuons et distinguons certains phonèmes selon l'usage.

Les irrégularités

La présence d'irrégularités dans la versification est fréquemment considérée comme la preuve de l'incurie du scribe et, conjointement, de l'altération du texte conservé par comparaison avec d'autres témoins d'un même texte, quand le témoin scriptuaire s'inscrit dans une tradition textuelle, ou avec un modèle archétypal présupposé, lorsqu'il s'agit d'un isolat.

Nous distinguons deux types d'irrégularités. Le premier porte sur la rime, le second sur le mètre. Les vers sont dits orphelins lorsqu'ils ne riment avec aucun autre, ils sont dits hypermétriques ou hypométriques selon qu'ils comptent une ou plusieurs syllabes de plus ou de moins que ce que laisse présumer leur entourage. Ces deux formes d'irrégularités apparaissent le plus souvent simultanément et l'examen des unes reste lié à celui des autres. Pour juger de l'irrégularité d'un vers, l'analyse syntaxique demeure un critère fiable. Si la syntaxe du passage incriminé est incorrecte, le texte est vraisemblablement fautif, encore que la faute n'ait pas nécessairement été commise par le copiste et puisse être inhérente au modèle. Mais, bien souvent, ces irrégularités n'altèrent pas la syntaxe du texte.

Les efforts de rationalisation décrits précédemment peuvent être à l'origine d'irrégularités, notamment pour ce qui touche aux phénomènes de répétition ou d'omission délibérée. La dérégionalisation de la langue du texte est un autre facteur à prendre en compte. Mais notre méconnaissance des codes de lecture et de diction des textes dramatiques est plus certainement en cause. Or, dans ce domaine, le principe directeur paraît bien être une grande flexibilité dans l'application de règles versificatoires supposées contraignantes, mais à ce jour bien imprécises, étant donné l'absence d'informations fournies par les arts rhétoriques de l'époque en matière théâtrale.

Le cas du *Mistere de la tressainte Conception* nous paraît exemplaire[59]. Cet *unicum* se signale par sa très grande irrégularité[60]. De cette profusion d'anomalies se dégagent cependant des lignes directrices qui tendent à régler l'emploi de ces irrégularités qui, dès lors, ne sauraient être encore considérées comme telles. En effet, on s'aperçoit que les passages les plus suspects substituent à la rime une autre forme de répétition. Dans l'extrait suivant, les vers 8069, 8070 et 8071 ne riment avec aucun autre :

59. Texte disqualifié par É. Roy dans *Le Mystère de la Passion en France du XIVe et du XVe siècle. Étude sur les sources et le classement des mystères de la Passion, accompagnée de textes inédits*, Genève, 1974 (1re éd. : Paris, 1903-1904), p. 319-320.

60. Voir X. LEROUX, *Le Mystère de la Conception (Chantilly, ms. Condé 616)*, Thèse, université de Paris IV, 2003, t. 1, p. 105-139, et ID., « Essai de localisation du *Mistere de la tressainte Conception de la glorieuze Vierge Marie par parsonages* (Chantilly, ms. Condé 616) », *Revue de Linguistique Romane*, 72, 2008, p. 371-412.

NOSTRE DAME
Levéz cecy incontinant 8066
et gracez a Dieu je rendrey.
Mon Dieu, je vous louerey. 8068
De chesqum soiéz vous loué
et de ces biens cy vous mercie. 8070
Graces et mercis je vous rans
des biens que tous jours me fectez. 8072
AMPHIBOLIS
Quant noz viandez seront prestez,

Le passage est fondé sur un jeu de répétitions[61] qui rappelle, du moins dans son principe, la forme du rondeau, dont il a été question plus haut. Or, la situation d'action de grâces, qui caractérise ce passage, est de celles qui favorisent l'emploi du rondeau[62].

Cette fois encore, on s'aperçoit que se rejoignent, au lieu de s'opposer, des passages *a priori* irréguliers et des formes versifiées élaborées. La confrontation de ces extrêmes nous invite à reconsidérer dans son ensemble notre compréhension de la versification et de ce qu'il ne convient plus d'appeler systématiquement des 'irrégularités'.

Conclusions

Nous analysons le processus d'enregistrement du texte dramatique à deux niveaux distincts. Il consiste d'abord, au niveau de sa création et de son élaboration, en la structuration par modulation sonore et rythmique d'un discours syntaxiquement organisé, le *formatage*. Il procède ensuite d'une notation ou d'une transcription à usage performanciel, la *formalisation*. Cette réévaluation formelle nous a conduits à repenser la nature du texte versifié, à mettre l'oralité au cœur des enjeux de la transmission écrite de la trame textuelle, à éclairer les irrégularités, insertions et autres procédés d'élaboration comme autant de témoins de la vie de la matière transmise. Dans le domaine spécifique de la versification, nous voyons s'ébaucher un système régi par des principes élémentaires, mais dont le code reste encore à comprendre[63].

61. Voir : *louerey* 8068 – *loué* 8069 ; *mercie* 8070 – *mercis* 8071 ; *biens* 8070, 8072 ; *et gracez a Dieu je rendrey* 8067 – *graces et mercis je vous rans* 8071.

62. Au début de la *Passion* d'Arnoul Gréban, les anges utilisent un rondeau quatrain pour rendre gloire à Dieu (v. 98-113).

63. Les auteurs du présent article proposent une première hypothèse pour un nouveau paradigme du fonctionnement systémique de la versification dans « Formes fixes : futilités versificatoires ou système de pensée ? », dans *Vers une poétique…*, *op. cit.*, p. 121-142.

L'examen détaillé des procédés de formatage, de formalisation et d'élaboration du texte n'est pas sans rappeler ce qu'expose Dario Fo, dans *Le Gai savoir de l'acteur*, sur le colportage des pratiques performancielles chez les héritiers de la *Commedia dell'Arte*. Au Moyen Âge, le *textus* mémorisé et séquencé, l'habile facture des interpolations, la réorganisation mouvante du matériau textuel des formes à refrain appartiennent au savoir-faire de l'acteur, transmis de génération en génération, comme en témoignent les traditions manuscrites de *Pathelin* et *Robin et Marion*, distantes de plusieurs siècles. Comment imaginer qu'il n'y ait pas eu là des technicités comparables à d'autres pratiques collectives, comme, en musique, celle du *cantare super librum* (ou technique d'improvisation du « chant sur le livre ») qui développait une mélodie en contrepoint à deux ou trois voix selon des règles précises ?

Les spécialistes du théâtre médiéval se sont longtemps attachés à distinguer les bons des mauvais manuscrits[64]. Mais des témoins comme le *Robin et Marion* du manuscrit d'Aix, le *Pathelin* du recueil Bigot, l'*unicum* de la *Conception* ou les variantes de la *Passion* d'Arnoul Gréban reflètent, sans doute plus que les textes dits « réguliers », les métamorphoses de la mouvance performancielle. Les critères d'analyse que nous avons tenté d'établir permettent de réévaluer les différents représentants d'une famille en termes, non de qualité, mais de nature et de fonction. Appliqués à des isolats, les mêmes critères permettent de resituer ces œuvres au sein des processus d'élaboration du texte dramatique au Moyen Âge. Nous aboutissons ainsi à une conception globalisante des mécanismes de production mentale et écrite qui rejoint les avancées actuelles de la critique génétique, à ceci près que notre analyse intègre l'oralité à la genèse du texte.

On ne dira jamais trop ce que l'écriture médiévale doit aux multiples oralisations réalisées par des groupes d'acteurs, voire des communautés de lecteurs. Les textes qui nous sont parvenus ne sont qu'une cristallisation suspendue entre deux oralités, où il convient de chercher, aujourd'hui, les voix et les pratiques de ceux qui s'incarnaient par personnages sur la scène du jeu et de l'esprit.

Taku Kuroiwa – University of Tohoku, 1-1-2chome katahira, Aoba-ku, Sendai 980-007 Japon

Xavier Leroux – Université du Sud-Toulon Var, UFR de Lettres et Sciences Humaines, EA 2649, avenue de l'Université, BP 20132, 83957 La Garde cedex

Darwin Smith – Laboratoire de médiévistique occidentale de Paris, UMR 8589, CNRS, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 7bis rue Guy Môquet, 94801 Villejuif

64. Voir dans ce même dossier l'article de G. Parussa, « Éditer les textes de théâtre en langue française : aperçu historique et nouvelles perspectives ».

De l'oral à l'oral : réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques au Moyen Âge

Ce présent travail vise à analyser le processus d'enregistrement du texte dramatique à deux niveaux. Il consiste d'abord en la structuration mentale d'un discours syntaxiquement organisé, le *formatage*, à l'aide de diverses conventions d'écriture comme la versification. Il procède ensuite d'une notation ou d'une transcription à usage tant théâtral que non-théâtral, la *formalisation*, dont la logique de travail répond à chaque situation de réalisation matérielle, comme la performance théâtrale, la lecture, la méditation, l'enseignement, etc. Les témoins scriptuaires obtenus se laissent difficilement répartir dans les catégories utilisées jusqu'à présent.

La prise en compte de la formalisation et du formatage nous amène à éclairer les irrégularités métriques ou rimiques, insertions et autres procédés d'élaboration comme autant de témoins de la vie performative (ou active) de la matière transmise. L'historiographie du théâtre médiéval s'est longtemps attachée à distinguer les bons des mauvais manuscrits sans tenir compte de la mouvance textuelle inhérente à la transmission des textes. Les critères d'analyse que nous avons tenté d'établir permettent de réévaluer les différents représentants d'une famille en termes, non de qualité, mais de nature et de fonction, afin d'aboutir à une conception globalisante des mécanismes de production mentale et écrite des textes dramatiques.

manuscrit – théâtre – oral – écrit – transmission – enregistrement – versification – performance.

From the oral to the oral : reflections on the written transmission of dramatic texts in the Middle Ages

This work aims to analyze, at two levels, the process of recording dramatic texts. It initially examines the mental structuring of a syntactically organized speech, what may be called: *the layout*, which is achieved by means of various writing conventions, such as versification. It goes on to look at notation or transcription of theatrical and non-theatrical processes, which we call here : *the formalization*. This type of notation must respond to every situation of material realization, which may include, the theatrical performance, reading, meditation, teaching, and other activities around the text. The written examples or, more technically, the witnesses of these notation processes are difficult to ascribe to the current categories.

The consideration of *formalization* and *layout* exposes the metric irregularities or rhythmic patterns and the other processes of elaboration which highlight the performative or active life of the material text. The historiography of medie-

val theatre has attempted for a long time to distinguish between good and bad manuscripts without taking into account the shifts or textual tendencies inherent in the transmission of texts. The criteria of analysis that we try to establish here permit a re-evaluation of the terminology, not from a standpoint of quality, but of nature and function, with the aim of arriving at an all-embracing conception of the mechanisms of the mental and written production of dramatic texts.

manuscript – theatre – oral – paper – transmission – recording – versification – performance.

Médiévales 59, automne 2010, p. 41-61

Gabriella PARUSSA

ÉDITER LES TEXTES DE THÉÂTRE EN LANGUE FRANÇAISE : APERÇU HISTORIQUE ET PERSPECTIVES

L'édition des textes dramatiques du Moyen Âge est depuis toujours mêlée à l'histoire des textes littéraires médiévaux. Dès le XVIII[e] siècle, avec les premières tentatives conscientes de rendre une nouvelle vie aux manuscrits et aux impressions gothiques ensevelis dans les bibliothèques, les hommes de lettres se sont penchés sur les œuvres dramatiques. Ils commencèrent par copier et éditer les imprimés, plus aisément lisibles, puis les manuscrits, au fur et à mesure qu'ils les découvraient dans la Bibliothèque du Roi, dans les autres bibliothèques parisiennes et les premières collections privées dramatiques qui se constituaient alors – Cangé, La Vallière[1]. L'actualité théâtrale jouait son rôle : avec le succès de l'*Avocat Pathelin* de l'abbé Brueys, à la Comédie Française en 1706, des bibliothécaires, des érudits et des libraires entrèrent en compétition pour éditer la *Farce de Maître Pathelin*[2]. Vers la même époque, c'est l'ensemble de la littérature de l'*Ancien théâtre* qui entre dans le champ des grandes entreprises bibliographiques des frères Parfaict[3],

1. Et bien d'autres, citées par A. RONDEL, dans *La Bibliographie dramatique et les collections de théâtre en France*, Paris, 1914.

2. C'est le succès de l'*Avocat Pathelin* de l'Abbé Brueys en 1706, à la Comédie Française, qui conduisit les éditeurs et érudits dans une course dont on voit les conséquences par le démembrement, la même année, d'un manuscrit acheté par le bibliothécaire Louvois lors de la vente de la collection Bigot, pour en extraire un manuscrit de *Pathelin* du XV[e] siècle, qui devait rester caché pendant plus de cent ans dans un fonds secret de la Bibliothèque royale. Ce manuscrit a été corrigé et amendé (à l'encre) pour une édition demeurée inédite (voir D. SMITH, *Le Miroir d'Orgueil*, Saint-Benoît du Sault, 2002, p. 10 et 40-41). Simultanément, Lenglet du Fresnoy prépare une édition, dont nous n'avons pas retrouvé trace, qui devait être publiée par Antoine Urbain Coustelier en 1723. La rivalité éditoriale est signalée par la préface de l'édition du *Nouveau Pathelin* en 1750 (D. SMITH, *op. cit.*, p. 123, n. 88).

3. CL. et FR. PARFAICT, *Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent...*, Paris-Amsterdam, 1745-1749 ; LE MERCIER et SAILLANT, 1735-1749. Volumes 1 à 3 sur le Moyen Âge.

de Godard de Beauchamp[4], du chevalier de Mouhy[5] et du groupe d'érudits que le duc de Lavallière devait coiffer ultérieurement de son autorité[6]. Ces *Recherches* et autres *Histoires du théâtre français* qui identifiaient et décrivaient pour la première fois les mystères, farces, moralités et autres jeux, eurent un effet catalyseur et guidèrent ultérieurement de nombreux éditeurs.

Un travail éditorial constant, aussi bien par les sociétés savantes locales que par les membres de la toute jeune École des chartes, a permis, dès le XIXe siècle, l'édition d'un important corpus d'œuvres dramatiques. Aujourd'hui, bien que les derniers monuments inédits[7] et anthologies soient en cours de publication[8], la consultation des textes dramatiques, ainsi que la réflexion et le travail scientifique auxquels ils peuvent donner lieu, restent délicats. D'abord, parce que certaines éditions sont rares, et donc de consultation encore difficile[9]. Ensuite parce que les pratiques éditoriales ont varié assez considérablement depuis le milieu du XIXe siècle, époque où l'on modifiait, souvent sans le dire, la graphie et la morphologie des textes, ce qui les rend inutilisables par les linguistes. En outre, les caractéristiques de la performance et le rapport entre le jeu et sa textualité manuscrite n'ont, le plus souvent, jamais été pris en considération et donc encore moins

4. P.-Fr. Godard de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent*, Paris, 1735, 3 vol., volume 1 sur l'*Ancien théâtre*.

5. Ch. des Fieux, chevalier de Mouhy, *Journal du théâtre françois*, Paris, BnF, ms. fr. 9229.

6. L.-C. de La Vallière, *Bibliothèque du théâtre françois, depuis son origine ; contenant un extrait de tous les ouvrages composés pour ce théâtre, depuis les mystères jusqu'aux pieces de Pierre Corneille*, 3 vol., Dresde (*i.e.* Paris), 1768. Ce qui concerne les « Mystères, moralités, farces, soties, avant 1522 » est contenu dans le volume 1, p. 1-130. Cet ouvrage a été rédigé en réalité par B. Mercier, abbé de Saint-Léger, l'abbé Rives, L.-F.-C. Marin de la Ciotat, J. Capperonnier et l'abbé P.-J. Boudot (à ce sujet, voir P. Lacroix, *Bibliothèque dramatique de M. Soleinne*, Paris, 1845, t. 5, n° 272).

7. Citons le corpus des soixante-dix miracles et mystères du manuscrit Blankenburg 9, de Wolfenbüttel, dont la publication par Alan Knight est en cours d'achèvement (*Les Mystères de la procession de Lille*, A.E. Knight éd., Genève, 5 vol., 2001-) ; les farces du *Recueil Cohen*, publié dans une transcription très fautive par Gustave Cohen en 1947 (une nouvelle édition par J. Koopmans est sous presse, chez Paradigme), le *Mystère de saint Pierre et saint Paul*, édité par N. Kanaoka, *Le Mystère de la Conception*, édité par X. Leroux.

8. Certaines de ces éditions sont en cours de republication : le *Mystère de Saint Clément*, édité par Charles Abel, à Metz, en 1862 (tiré à 162 ex., mais la majorité des exemplaires a brûlé dans l'incendie de la maison d'édition) par Fr. Duval (à paraître), et *Le Jeu Saint Loÿs*, édité par F. Michel, pour le Roxburghe Club de Londres, en 1871, (tiré à 100 ex.), par D. Smith (à paraître). Des œuvres riches, du point de vue textuel et dramatique, comme le *Mystère de l'Incarnation jouée à Rouen en 1474*, publié par les Bibliophiles Normands, en 1883-1886 (tiré à 110 ex.,) ou le *Mystère de saint Adrien*, édité par É. Picot pour le Roxburghe Club, en 1892 (tiré 100 ex.), n'ont fait l'objet d'aucune littérature critique.

9. Les numérisations disponibles en ligne pallient ces difficultés d'accès. Voir, par exemple, l'édition du *Mystère de saint Adrien,* sur le site de l'université de Rennes (http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/THac.htm).

intégrés à la réflexion éditoriale. Or, la compréhension que nous avons à présent du statut des manuscrits montre que parfois plusieurs états successifs peuvent faire partie d'une tradition illustrée par un manuscrit unique qui fait coïncider sur un même témoin plusieurs strates performatives ayant chacune sa validité. Enfin, il n'a jamais été postulé que le texte écrit pouvait, dans certains cas, n'être qu'un formatage destiné à la lecture et voué, en situation de jeu, à être l'objet de variations sur lesquelles nous savons fort peu de choses, mais que semblent confirmer les travaux les plus récents [10].

Pour nous en tenir ici à la seule question éditoriale, en examinant de près les différentes méthodes adoptées dans l'édition des textes dramatiques, nous suivrons en même temps le développement de la philologie française depuis ses origines jusqu'à nos jours. Nous essaierons donc de retracer brièvement cette trajectoire qui, malgré des tâtonnements et des erreurs, a aussi produit de brillantes réussites et a surtout permis l'accès aux sources [11].

L'édition avant la théorie

La publication du *Mystère de saint Crespin et saint Crespinien*, en 1836, par les chartistes Léon Dessalles et Polycarpe Chabaille [12], et celle, en 1837, des *Mystères inédits du quinzième siècle* par Achille Jubinal, constituent le point de départ d'un double mouvement dans l'édition des textes dramatiques [13]. D'un côté, l'École des chartes, qui commençait à former des archivistes-paléographes conscients de la nécessité de se donner une méthode sûre pour la transcription et l'édition des textes médiévaux, de l'autre des érudits, encore héritiers de la tradition encyclopédique, tel Francisque Michel, qui publiaient avec énergie les textes du théâtre médiéval, pour des raisons parfois liées aux intérêts de sociétés savantes locales [14]. Après la publication, avec Le Roux de Lincy, de soixante-quatorze

10. Sur la transmission des textes dramatiques et leurs états d'écriture, voir *supra* T. Kuroiwa, X. Leroux, D. Smith, « De l'oral à l'oral : réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques au Moyen Âge ». Un exemple flagrant de ces états successifs d'un texte dans un seul témoin est celui du manuscrit qui contient la *Moralité d'Argent* attribuée à Jazme Oliou, conservé à la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florence, sous la cote Ashburnham 116.

11. Peu de textes dramatiques longs, à l'exception des moralités et de quelques rares mystères, n'ont pas encore connu d'édition critique ; il reste surtout des textes qu'il faudrait rééditer selon des critères renouvelés.

12. *Mystère de saint Crespin et saint Crespinien*, L. Dessalles et P. Chabaille éd., Paris, 1836.

13. *Mystères inédits du quinzième siècle publiés pour la première fois, avec l'autorisation de M. le Ministre de l'Instruction publique*, A. Jubinal éd., Paris, 1837, 2 vol. Dans son introduction, A. Jubinal indique que c'est dans la *Bibliothèque du théâtre français* du duc de La Vallière que se trouve l'unique mention des mystères qu'il publie (*op. cit.*, p. LI). En 1837 est également publié un ouvrage qui fit grand bruit : O. Leroy, *Études sur les mystères*, Paris.

14. L'obsession éditoriale de certains érudits encyclopédistes, comme Fr. Michel, a excité la

fascicules de *Farces, moralités et sermons joyeux*[15], F. Michel proposa en 1839, avec Louis Jean-Nicolas Monmerqué, un volume de textes dramatiques, régulièrement réimprimé pendant près d'un siècle, puis, en 1872[16], un *Mystère de saint Louis*[17]. Parmi les nombreux textes du Moyen Âge édités par les chartistes, citons encore le *Mistère du siège d'Orleans*, par François Guessard et Eugène de Certain (1862)[18].

Aucune véritable réflexion n'était alors encore conduite en France sur la pratique éditoriale, ni une quelconque théorie élaborée pour étayer cette pratique. Chaque éditeur adoptait une méthode personnelle parfois consciente, parfois irréfléchie, et les résultats furent très inégaux. Certains ont essayé de se donner des règles de transcription ou d'édition bien définies[19], alors que d'autres continuaient à éditer des textes sans se poser trop de questions de méthode[20].

verve critique de Sainte-Beuve, qui a écrit dans son journal intime : « Il faudrait percer une porte de la bibliothèque dans l'écurie, et, quand [Francisque] Michel a fini dans l'une, le pousser dans l'autre » : « Francisque Michel, Stanislas Julien, des animaux philologiques, *bestiae linguaces* » (*Mes Poisons*, Paris, 1926, p. 32). Même si la critique philologique n'en était qu'à ses débuts, la rivalité scientifique et la conscience d'un enjeu intellectuel n'en étaient pas moins grandes : dans le volume XVI de la *Romania* (1888), la notice nécrologique de Natalys de Wailly, professeur à l'École des chartes, illustre pour son édition de la *Vie de saint Louis* de Joinville, dont il avait reconstitué la langue picarde, est longue de quatre pages et demie, tandis que celle de Fr. Michel tient en une demi-page ; de son travail il est dit : « C'est surtout par des éditions de textes inédits que Michel a rendu à nos études de réels services, à une époque où quelques érudits à peine s'occupaient de notre ancienne littérature. Ces éditions sont ordinairement la copie approximativement exacte d'un seul manuscrit. »

15. Paris, 1831-1838.

16. *Théâtre français au Moyen Âge, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du roi, (XIe-XIVe siècles)*, L.J.N. MONMERQUÉ et FR. MICHEL éd., Paris, 1839 (réimprimé en 1842, 1855, 1863, 1872, 1885, 1929).

17. Signalons encore, sans viser à l'exhaustivité, les trois premiers des dix volumes de la collection de l'*Ancien Théâtre François, ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille*, par E. VIOLLET-LE-DUC, Paris, 1854, et de PIERRE GRINGORE, *Mystère de saint Louis*, A. DE MONTAIGLON et Ch. d'HÉRICAULT éd., Paris, 1858.

18. F. GUESSARD, E. DE CERTAIN éd., Paris, 1862, dans la « Collection de documents inédits sur l'histoire de France », Première Série, Histoire Politique, de l'Imprimerie nationale.

19. Les deux éditeurs du *Mystère du siège d'Orléans* consacrent quelques pages à préciser les raisons qui les ont empêchés de corriger les graphies et la morphologie du texte (éd. cit., p. XXXVII-XLVI).

20. Il suffit de lire l'une des introductions à ces éditions, par exemple celles de Jubinal ou de Viollet-le-Duc, pour apprécier combien ces éditeurs étaient peu soucieux de la tradition textuelle et de la *varia lectio*, même s'ils étaient parfois tout à fait conscients de la nécessité de fournir au lecteur les moyens de restituer d'une manière ou d'une autre l'original qu'ils éditaient et corrigeaient. Viollet-le-Duc rappelle, par exemple, qu'il a voulu reproduire des impressions anciennes telles quelles, en corrigeant parfois : « Nous nous sommes attaché à reproduire exactement l'édition ancienne. Nous en avons respecté l'orthographe souvent irrégulière ; nous n'avons corrigé que les fautes provenant évidemment du fait des imprimeurs. Mais nous avons cru devoir ramener à une coupure régulière beaucoup de vers défigurés. Soit pour reconstruire certains vers, soit pour rétablir le sens de cer-

Gaston Paris et les théories dites « lachmaniennes »

Il fallut attendre jusqu'aux années soixante du XIXe siècle pour qu'une réflexion sur l'ecdotique se manifestât grâce à Gaston Paris qui venait d'être nommé à la chaire de Philologie romane au Collège de France. À partir de ces années-là, les textes dramatiques devinrent véritablement un objet d'étude pour les philologues qui voulaient éditer le patrimoine littéraire en langue française ; à la suite des philologues allemands, Gaston Paris, Gaston Raynaud, Ulysse Robert et tant d'autres commencèrent à étudier la transmission de certains textes et à en proposer des éditions critiques scientifiques.

G. Paris, revenu d'Allemagne, où il avait pu connaître les théories de Karl Lachman et constater l'essor de la philologie allemande dans le domaine latin et roman, essaya d'introduire en France une véritable méthode d'édition. Celle-ci était fondée sur l'analyse de tous les témoins connus d'un texte et sur la comparaison de toutes les variantes. Comme l'ont montré ceux qui ont étudié l'histoire de la philologie française[21], G. Paris était surtout animé par le souci de lancer des projets éditoriaux importants en France, afin de pouvoir offrir au public la plupart des grands textes de la littérature médiévale, avant que les Allemands ne le fissent eux-mêmes ; ces éditions devaient répondre à de nouveaux critères de scientificité et de rigueur que les éditions de ses prédécesseurs ne semblaient pas respecter. On est prêt à reconnaître aujourd'hui que la méthode lachmanienne, plus adaptée à l'édition des textes latins que des textes vernaculaires, ne donna jamais de résultats satisfaisants en France et contribua à produire des monstres qui ne correspondent à aucun des textes conservés et sont, le plus souvent, le fruit de conjectures hasardeuses de la part des éditeurs.

tains passages, nous avons souvent proposé de retrancher des mots que nous avons placés entre parenthèses (), ou d'en ajouter d'autres que nous avons placés entre crochets []. Enfin, nous avons fait quelques changements qui nous ont paru nécessaires, mais en rétablissant, dans des notes au bas des pages, le texte de l'ancienne édition. Quelquefois aussi, tout en conservant des mots qui nous paroissoient mauvais, nous avons placé à la suite, entre crochets et avec un point d'interrogation [... ?], les mots qui nous sembloient devoir être substitués. Pour faciliter la lecture, nous avons employé le j et le v, l'apostrophe et les accents, qui n'étoient pas en usage dans l'impression gothique, et nous avons régularisé la ponctuation. » (p. xix-xx).

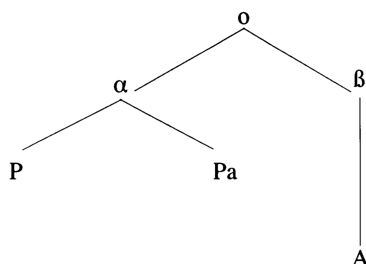
21. Parmi les études les plus récentes ou les plus intéressantes, on retiendra : B. CERQUIGLINI, *L'Éloge de la variante,* Paris, 1989 ; G. ROQUES, « L'édition des textes français entre les deux guerres », dans *Histoire de la langue française (1914-1945),* G. ANTOINE et R. MARTIN dir., Paris, 1995, p. 993-1000, et ID., « Les éditions de textes », dans *Histoire de la langue française (1945-2000),* B. CERQUIGLINI et G. ANTOINE dir., Paris, 2000, p. 867-882 ; F. DUVAL, « La philologie française, pragmatique avant tout ? L'édition des textes médiévaux français en France », dans *Pratiques philologiques,* F. DUVAL éd., p. 115-150 ; ID., « À quoi sert la philologie ? Politique et philologie aujourd'hui », *Laboratoire italien. Politique et société. Philologie et politique,* 7, 2007, p. 17-40.

Le premier texte à connaître une édition inspirée du modèle lachmanien fut, en 1878, la *Passion Nostre Seigneur Jhesus Christ* d'Arnoul Gréban, texte fondateur pour la composition des grands mystères et chef-d'œuvre du genre. Pour le dire avec les mots de Paulin Paris: «le plus beau monument de notre ancienne littérature dramatique»[22]. La méthode lachmanienne semblait pouvoir convenir parfaitement à la tradition textuelle de la *Passion*: un ensemble de manuscrits qui proposaient des versions parfois différentes. Cette tradition offrait donc aux philologues qui décidèrent d'éditer ce texte, G. Paris et G. Raynaud, la possibilité d'exercer leur sagacité et de montrer leur capacité à reconstituer la version d'un auteur dont, par chance, on connaissait le nom. Dans leur introduction, les éditeurs décrivent trois manuscrits et précisent la méthode d'édition adoptée, tout en essayant de constituer une sorte de *stemma* qu'ils ne représentent jamais graphiquement. Ils proposent de distinguer deux familles: la famille des manuscrits B et C qui, d'après leurs estimations, sont plus récents, et le manuscrit A, plus ancien et donc plus proche de l'original.

On s'attendrait à ce que le texte édité soit le résultat d'une comparaison et d'un choix entre les deux familles. Dans les faits, les deux éditeurs disent avoir choisi le manuscrit A comme témoin de base, qu'ils affirment n'avoir corrigé qu'en cas de nécessité, puisque les deux autres témoins sont le fruit d'un remaniement postérieur. Pourtant, si on regarde de près cette édition, on se rend compte qu'ils ont, d'une part, souvent accueilli les remaniements de la famille B-C, et, d'autre part, qu'ils ont aussi souvent corrigé le manuscrit A à l'aide des témoins de l'autre famille, mais sans l'indiquer précisément et de manière constante. Ainsi, le lecteur averti ne peut ni reconstituer le texte de base, ni connaître celui de la famille B-C en regardant les variantes. C'est donc une méthode lachmanienne non comprise ou réinterprétée qu'adoptent nos éditeurs ; une méthode qui ne permet pas de produire une édition fiable ou scientifiquement assumée selon les exigences proclamées[23]. L'édition du *Jeu de Robin et de Marion,* du trouvère arrageois Adam de la Halle, publiée en 1896, semble s'inspirer de cette même méthode ecdotique. Ernest Langlois dit en effet avoir étudié la tradition manuscrite du texte, dont il fournit un *stemma codicum* pour représenter les relations qu'entretiennent ces témoins. Le voici:

22. P. Paris, *Les Manuscrits françois de la Bibliothèque du roi,* Paris, 8 vol., 1836-1848, VI (1847), p. 310.

23. G. Paris devait également publier, cette fois l'aide d'Ulysse Robert, les *Miracles de Notre-Dame par personnages*, en 8 vol., pour la Société des Anciens Textes Français (SATF), 1876-1893.



Langlois déclare avoir choisi comme base le manuscrit le plus ancien (le manuscrit P: Paris, Bnf fr. 25556), le plus teinté de picardismes – Adam de la Halle était picard – mais aussi le plus correct. Il avoue, lui aussi, n'être intervenu qu'en cas de nécessité absolue. Une analyse approfondie de cette édition montre que Langlois est allé bien plus loin dans ses interventions ; tout d'abord, en trafiquant les graphies du texte : au lieu de respecter la *scripta* du scribe, Langlois a cru pouvoir régulariser en rendant encore plus picardes certaines graphies, même, et peut-être surtout, quand elles ont une valeur morphosyntaxique (les désinences verbales et les flexions nominales et adjectivales sont en effet retouchées). De plus, quand une leçon du manuscrit de base s'oppose aux deux autres (Pa et A), mais qu'elle lui paraît inférieure, Langlois corrige le texte de son manuscrit de base (P), même si cela n'est pas strictement nécessaire. On peut ajouter à cela l'élagage d'une centaine de vers qu'il fait subir au manuscrit P, parce qu'il s'agirait d'une interpolation postérieure à la mort d'Adam de la Halle. Il finit ainsi par reproduire un texte composite, issu à la fois de décisions éditoriales plus ou moins arbitraires (non fondées sur des nécessités liées au sens du texte), et fruit de l'idée que la langue du XIIIe siècle devait obéir à la norme établie par les philologues du XIXe siècle.

L'édition de Langlois est donc un vrai « monstre », que l'on a toutefois eu la témérité (ou l'inconscience) de proposer aux futurs enseignants de français qui ont préparé le Capes et l'Agrégation pendant l'année 2008-2009, alors que d'autres éditions bien plus rigoureuses et fidèles à la langue et au texte du XIIIe siècle étaient disponibles. De cette situation, on peut induire que le travail de l'éditeur ne semble pas intéresser les spécialistes de littérature française, ce qui est le symptôme le plus évident de l'indéniable malaise que suscite la théorie sur cette discipline, et souligne aussi la nécessité d'un vrai débat sur l'importance de l'édition des sources pour l'historien comme pour le critique littéraire.

Joseph Bédier

Les éditions de type lachmanien ne sont pas si nombreuses que l'on puisse en fournir beaucoup d'exemples, mais nous reviendrons plus loin sur

une forme de lachmanisme modéré qui fera son apparition plus tardivement. Rappelons simplement, pour poursuivre l'aperçu historique, que ce fut un élève de G. Paris, Joseph Bédier qui, après s'être essayé à la méthode préconisée par son maître, réfléchit à une nouvelle manière de procéder. Bédier avait assez rapidement compris qu'on risquait de produire des monstres encore plus éloignés de l'original d'auteur que n'importe lequel des témoins conservés. On connaît la suite : Bédier proposa non pas une nouvelle théorie pour l'édition de texte, mais plutôt une nouvelle pratique qui permettait à l'éditeur de ne pas faire trop de conjectures et de respecter davantage l'un des témoins disponibles [24]. Après un examen attentif de tous les témoins conservés, il fallait choisir celui qui présentait le moins de leçons individuelles, défini comme le « meilleur manuscrit ». En se fondant sur cette base, l'éditeur s'accorde juste le droit d'intervenir quand le texte qu'il a sous les yeux présente une erreur manifeste ou une lacune évidente [25]. Pour Bédier, il ne s'agit pas de se rapprocher d'un original quelconque, mais de choisir le manuscrit qui offre le meilleur état du texte du point de vue du sens, de la grammaire et de l'orthographe [26]. Cette nouvelle manière d'éditer les textes devait s'imposer en France et devenir la seule méthode suivie par les philologues français pendant plus d'un siècle, avec quelques ajustements introduits ces dernières décennies. Une pratique qui est pragmatique et qui permet de fournir plus rapidement une édition satisfaisante d'un texte, surtout quand celui-ci nous a été transmis par une tradition manuscrite foisonnante qui ralentirait considérablement le travail d'un éditeur lachmanien.

La méthode inaugurée par Bédier s'imposait d'autant plus facilement aux éditeurs de textes dramatiques que la majorité des textes de théâtre nous sont parvenus par un seul manuscrit. Le témoin unique remplaçait

24. C'est dans la deuxième édition du *Lai de l'Ombre* (Jean Renart, *Le Lai de l'Ombre*, J. Bédier éd., Paris, 1913, p. vii) que J. Bédier formalise sa nouvelle méthode éditoriale, tout en évoquant « les graves défauts » de l'édition qu'il avait donnée précédemment. Bédier avait en effet déjà édité ce *Lai* en 1890, en suivant la méthode de Gaston Paris (*Le Lai de l'Ombre*, Fribourg, 1890) ; dans l'introduction, il présentait les résultats de son analyse détaillée des six manuscrits et des relations qu'ils entretenaient grâce à l'étude des fautes communes. Un *stemma codicum* bifide était proposé au lecteur (p. 19), l'édition étant le résultat de la confrontation constante des six manuscrits et du choix de l'éditeur de la version qu'il considérait comme la plus fidèle à l'original.

25. Bédier préconise le respect scrupuleux du manuscrit choisi comme base : « L'ayant une fois choisi, nous avons pris le parti d'en respecter autant que possible les leçons », *ibid.*, p. xlii.

26. Voici comment s'exprime Bédier : « Nous avons choisi, entre nos sept manuscrits, le manuscrit A, pour servir de "base" à notre édition. Ce n'est nullement que nous le tenions pour le plus voisin de l'original [...], c'est de façon tout empirique, et simplement parce que, offrant d'ailleurs un texte à l'ordinaire très sensé et très cohérent, et des formes grammaticales très françaises (à part quelques "picardismes"), et une orthographe très simple et très régulière, il est, entre nos sept manuscrits, celui qui présente le moins souvent des leçons individuelles, celui par conséquent qu'on est le moins souvent tenté de corriger », *ibid.*, p. xlii.

tout naturellement le *codex optimus* de Bédier. Il appartenait à l'éditeur de corriger les fautes éventuelles et de combler les lacunes, quand cela était vraiment nécessaire et avec parcimonie. Cette attitude prudente et peu interventionniste s'est effectivement imposée, et cela non seulement pour les textes à exemplaire unique, comme c'était attendu, mais aussi pour les textes à témoins multiples, imprimés et manuscrits. Nous analyserons ici quelques éditions qui représentent ces deux cas de figure.

Édition de textes à témoin unique

Quelques exemples suffiront à rendre compte d'une pratique généralisée qui a dominé depuis le début du XXe siècle, après l'exemple de J. Bédier, mais aussi de beaucoup d'autres philologues français de renom. Les textes les plus importants et connus de la tradition littéraire en langue française sont restitués dans une forme lisible et avec des critères qui se veulent scientifiques : corrections des fautes évidentes, mais respect de la copie et du travail du copiste. Le système graphique est en effet rarement soumis à correction, le système grammatical n'est pas régularisé, les choix lexicaux ne sont pas remis en cause. Plus variable est l'attitude des éditeurs face aux régularisations supposées nécessaires pour la métrique et pour la rime, certains sont très interventionnistes et ne supportent pas la présence d'un vers « faux », d'autres se limitent à signaler l'hétérométrie sans intervenir. Ces éditions respectueuses de l'exemplaire manuscrit ou imprimé posent parfois des problèmes : *in primis* à l'éditeur lui-même, puisque l'intervention pour améliorer une leçon est parfois envisageable et que l'éditeur hésite et finit par ne pas être constant dans sa pratique. Quand l'attitude de l'éditeur est très conservatrice, les lecteurs peuvent se trouver face à un texte qui est transcrit correctement, mais qui peut, à certains endroits, ne pas avoir un sens accompli ou présenter des ambiguïtés gênantes. Les éditeurs oscillent entre restitution fidèle d'une version incorrecte et intervention modérée mais parfois salutaire.

Dans son édition des *Mystères des premiers martyrs*, G. Runnalls accepte, par exemple, la version que donne le manuscrit : « Avecquez Rustique et Eleuthere » (v.93), tout en indiquant qu'il s'agit d'un hypermètre, alors qu'une simple correction graphique, grâce à la forme *avec* qui est attestée dans ce même manuscrit et que le copiste connaît, suffit à rétablir la mesure du vers[27]. De même « Loons a Dieu » (v. 771, hypermétrique) peut être facilement réduit à « Loons Dieu », ce qui permet de rétablir la mesure du vers. Il faut souligner qu'ailleurs, dans ce même texte, l'éditeur n'hésite pas à intervenir, pour corriger de son chef « ferant » en

27. *Le Cycle des Mystères des premiers Martyrs*, G. RUNNALLS éd., Genève, 1976.

« fesant » (v. 1410), « cest fuite » en « ceste fuite » pour rétablir la mesure et dans un souci de grammairien[28].

Le Mystere du siege d'Orleans a dû susciter le même type de questionnement chez son éditrice, Viki Hamblin, qui, au nom du respect du texte d'origine, n'intervient jamais, même si le texte qu'elle fait imprimer n'a parfois pas de sens et qu'une correction suscrite d'une main postérieure l'autorise à modifier le texte. Ainsi, le lecteur moderne se trouve devant le vers : « Nous ne vous oseroit contredire » (v. 139) et devra se reporter pour un texte correct à la version du réviseur qui se trouve en bas de page : « Nulz ne vous oseroit contredire ». Il s'agit certainement de la bonne version, car le copiste avait peut-être eu sous les yeux un texte du type « Nus ne vous oseroit contredire » et il a commis une faute en transcrivant *nous*, à la place de *nus*, forme qu'il ne reconnaissait peut-être plus comme indéfini négatif[29]. Une correction s'impose, si l'édition se veut critique, quelle que soit la méthode adoptée. Un autre éditeur moderne de ce même texte, Gérard Gros, a une pratique plus interventionniste et offre ainsi au lecteur un texte correct et toujours compréhensible[30]. Cet exemple montre qu'un éditeur doit choisir et, s'il ne le fait pas, il doit au moins préciser les avantages et les inconvénients de chaque solution ; c'est seulement dans ce cas que l'édition est véritablement « critique ». Le prétendu respect bédieriste du témoin que l'on transcrit ne signifie pas qu'on laisse le lecteur devant différentes leçons sans lui donner les moyens de comprendre en quoi l'une peut être considérée plus satisfaisante que l'autre, d'autant plus que seul l'éditeur connaît suffisamment la langue du texte, les sources et le sens de l'œuvre pour pouvoir prendre une décision. On l'aura compris : « corriger ou ne pas corriger ? », tel est le dilemme de l'éditeur, malgré toutes les protestations de fidélité au manuscrit exprimées dans les introductions. Cependant, les éditeurs interventionnistes, même à l'époque post-bédiériste, ne manquent pas et ils peuvent parfois aller trop loin dans la reconstitution d'un prétendu original, parfait en tout, y compris dans sa forme graphique. Même quand ils proclament haut et fort, dans leurs introductions, le respect du manuscrit qu'ils transcrivent et éditent, ces éditeurs trahissent leur désir de restituer un texte qui corresponde à des normes plus ou moins modernes : la grammaire de l'ancien français, la

28. Il veut ainsi remplacer la forme *cest* par la forme féminine *ceste* ; toutefois la forme *cest* au féminin est bien attestée.

29. *Le Mystere de siege d'Orleans*, V.L. HAMBLIN éd., Droz, 2002. Même cas de figure, au vers 1065, édité par V. Hamblin ainsi « puis à l'eure pourrez sommer », alors que le correcteur propose « et adont vous pourrez sommer » ; au lecteur le soin de choisir entre un vers qui répète le début d'un vers qui précède « puis à l'eure », ce qui est suspect, et un amendement pas très satisfaisant.

30. *Le Mystere de siege d'Orleans*, G. GROS éd., Paris, 2002.

cohérence de l'histoire racontée par rapport à d'autres sources ou encore le code graphique. C'est en parcourant l'apparat critique ou les notes au texte, que l'on peut constater parfois que les interventions sont bien plus nombreuses, massives et lourdes qu'on ne le dit. A. Knight, par exemple, dans son édition des *Mystères de la Procession de Lille*, corrige la forme de pronom personnel *lez* en *les*, alors que cette forme est attestée dans de nombreux autres textes de la même époque ; il modifie aussi les graphies des participes passés, comme *esleu* qui devient *eslu,* parce que la diphtongue semble être réduite. De même, des graphies considérées comme aberrantes ou gênantes pour le lecteur moderne sont éliminées, alors qu'elles sont attestées ailleurs et correspondent à une *scripta* régionale. Dans ce cas précis, la correction de l'éditeur gomme le régionalisme sous prétexte de rendre le texte plus lisible pour un lecteur moderne[31]. L'intervention de l'éditeur vise aussi fréquemment à réduire une hétérométrie : le rétablissement de l'octosyllabe semble tellement obséder nos contemporains qu'ils sont presque tous prêts à renoncer au principe de non-intervention énoncé dans l'introduction et à tomber dans l'hypercorrection.

Un autre exemple frappant des questions que soulève l'attitude post-bédieriste, caractérisée par une hésitation perpétuelle entre respect scrupuleux du texte que l'on édite et souci de proposer un texte correct et lisible au lecteur moderne, est celui de l'édition du *Mistere de l'Institution de l'Ordre des Freres Prescheurs*, parue en 1997[32]. Ce texte, conservé dans une seule édition tardive et assez fautive, est reproduit le plus fidèlement possible, d'après les intentions affichées par les éditeurs dans leur note d'introduction ; les rares corrections sont par conséquent indiquées entre crochets dans le corps du texte, car il s'agit de pures conjectures. La lecture attentive de l'édition montre que, s'il est vrai que les éditeurs ont essayé de reproduire « fidèlement l'imprimé de Trepperel[33] », les cas sont nombreux où l'intervention de l'éditeur semble justifiée uniquement par nos attentes de lecteurs modernes, conscients d'une norme grammaticale et graphique inconnue aux scribes et aux imprimeurs d'avant le XVIIe siècle. Il est intéressant de constater en effet que les éditeurs ne peuvent s'empêcher de corriger des formes de P1 comme *dira* (1849), dont il existe de nombreuses attestations au XVe siècle, de corriger la forme de l'adverbe *prudement* (1682) et du substantif *amounestement*

31. Nous pensons, par exemple, à la correction de la forme de subjonctif du verbe *être : fuist*, corrigée en *fust*.

32. *Mistere de l'Institucion de l'Ordre des Freres Prescheurs. Texte de l'édition de Jehan Trepperel (1504-1512 ?),* S. DE REYFF, G. BEDOUELLE et M.-C. GÉRARD ZAI éd., Genève, 1997.

33. *Mistere de l'Institucion,* éd. cit., p. 145.

(v. 3181) [34], et d'ajouter un – e final à l'adjectif féminin *souef* (3195), dont la forme épicène a probablement été utilisée à cause du mètre. Les éditeurs se voient aussi dans l'obligation de corriger des graphies peu lisibles pour nous, mais qui semblent être tout à fait acceptables pour la personne qui a composé le texte ou pour celui qui l'a copié la première fois [35].

Par cette édition moderne, nous lisons donc un texte correct, mais qui ne présente plus aucune particularité intéressante pour comprendre le fonctionnement du code écrit à la fin du XVe siècle [36]. Il est vrai que l'édition de Trepperel n'est pas un exemple de cohérence et de rigueur, mais l'édition moderne fournit un bel exemple des limites et des pièges de l'édition post-bédieriste.

Il n'est pas dans notre intention de fustiger les habitudes et les pratiques de tous ces éditeurs qui ont rendu des services considérables au public de lecteurs, dont nous sommes, en rendant accessibles des textes oubliés dans les fonds des bibliothèques ou parvenus jusqu'à nous dans des éditions anciennes fautives ou simplement dépassées. Le problème que nous soulevons ici est d'ordre théorique : nous voulons simplement souligner les faiblesses et les pièges de la méthode dite bédieriste et insister sur la nécessité d'une réflexion [37]. Il est d'ailleurs évident que corriger est, dans certains cas, extrêmement difficile, car c'est seulement la conjecture qui permet à l'éditeur de trouver une solution satisfaisante, aucun autre témoin n'étant arrivé jusqu'à nous. Il arrive, d'ailleurs, que des éditeurs qui n'ont aucun texte de contrôle à l'appui de leurs corrections se sentent parfois autorisés à amender le texte grâce à un texte source, à un modèle supposé ; cette méthode peut être justifiée et rentable, mais elle peut aussi donner des résultats étonnants. Ainsi, l'éditeur des *Mystères de la Procession de Lille* se sent autorisé à cor-

34. Corrigés en *prudemment* et *amonnestement*.

35. De même, de nombreuses interventions sur le texte (graphie et morpho-syntaxe) auraient pu être évitées si les éditeurs avaient tout simplement admis que, pour l'auteur du mystère, l'élision de -e final devant voyelle n'est pas systématique. C'est le nombre élevé de ces cas dans le texte qui nous fait pencher pour cette interprétation. En voici quelques exemples : « pour beneficë encorder » (vers 127, éd. *benefices*) ; « Pertë irreparable » (vers 1964, 1967 et 1970, éd. *O perte i.)* ; « Si trescruellë et passive » (2675), une lecture qui éviterait la correction proposée : *trespassive*.

36. Pour noter le -e final tonique, le compositeur ou l'original qu'il reproduit pour Trepperel, semble hésiter entre *-er, -e, -es* ou *-ez*, sans que ces graphies aient la valeur de morphème distinctif. Le cas n'est pas rare au XVe siècle, et les corrections suivantes éliminent ces traits tout en offrant au lecteur moderne un système graphique plus facile à déchiffrer pour nous, mais moins fidèle à l'original qu'on ne l'affirme dans l'introduction. Ainsi, on remarque *demonstre* au lieu de *demonstrer* (vers 602) ; *abreger* au lieu de l'attendu *abregez* (v. 2456), *preserves* au lieu de *preserver* (v. 3788). Toutes ces formes ont été éliminées par une correction.

37. F. DUVAL (« La Philologie française... », *loc. cit*, p. 132-133) a déjà attiré l'attention sur les problèmes que soulève une application « inconsciente » et volontairement « athéorique » de la méthode bédieriste.

riger des noms propres, des adjectifs ou des chiffres à l'aide de la « bonne » version proposé par la *Vulgate*, qui devrait être la source principale de ces histoires bibliques mises en scène à la fin du Moyen Âge. Toutes ces corrections ne se justifient que si l'on est sûr que l'auteur connaissait un manuscrit de la *Vulgate* proche de notre édition moderne, ce qui est difficile à prouver. Il serait donc plus prudent de s'en tenir à la version contenue dans le manuscrit ou imprimé qu'on édite, surtout si, par principe, on ne cherche pas à restituer l'archétype perdu du texte médiéval[38].

Ces quelques exemples montrent que le respect du texte édité répond à des critères qui restent résolument personnels ; il faut donc reconnaître que, dans le cas d'un témoin unique, les choix éditoriaux sont soumis à une grande variation.

Les éditions de textes à témoins multiples

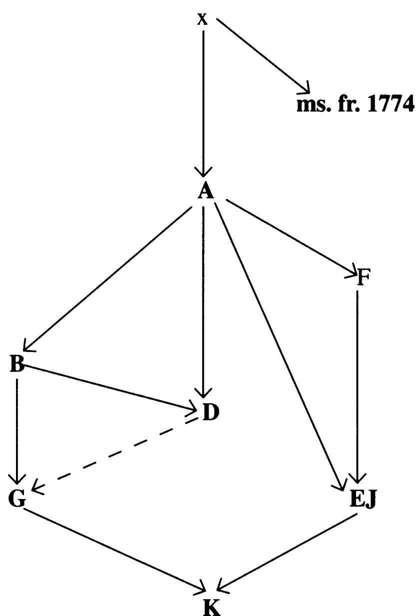
Nous allons examiner quelques éditions de ces textes qui nous sont parvenus dans un nombre assez important de témoins manuscrits ou imprimés, dans le but de vérifier si, dans ce cas précis, l'une ou l'autre méthode se sont révélées plus adaptées.

L'édition qu'A. Meiller a proposée du *Mystère de la Pacience de Job*, en 1971, est fondée sur une étude précise de la tradition du texte : la version contenue dans le seul manuscrit conservé est comparée aux différentes versions transmises par des imprimés[39]. Les résultats de cette étude comparée mènent l'éditeur à proposer un *stemma codicum* en bonne et due forme qui, d'après l'aveu de l'éditeur lui-même, ne représente qu'imparfaitement les relations parfois peu claires entre certains témoins[40]. Voici le *stemma* à deux branches principales :

38. Une erreur de ce type a été commise par l'un des plus brillants philologues italiens, Cesare Segre, qui, ayant identifié la source présumée du *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival, s'en est servi pour offrir sa reconstitution de l'archétype perdu. Cette édition est actuellement remise en cause par les découvertes récentes sur les sources dont disposait Richard de Fournival et sur leur datation. À ce propos, voir Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'amour et la Response du Bestiaire*, G. Bianciotto éd., Paris, 2009, en part. p. 95-112.

39. *La Pacience de Job*, A. Meiller éd., Paris, 1971.

40. Plusieurs éditeurs ont mis en doute la validité du *stemma* traditionnel pour représenter la complexité des relations entre les manuscrits. Ch. Marchello-Nizia, dans son édition du *Roman de la Poire* (Paris, 1984), souligne l'impossibilité de représenter graphiquement les rapports complexes entre les témoins ; D. Smith (*Le Miroir d'Orgueil*, *op. cit.*, p. 91) tente de renouveler la manière de figurer une tradition textuelle compliquée en faisant une place à l'oralité et à son impact sur la transmission des textes, et des textes dramatiques en particulier.



L'une des deux branches, celle qui contient le manuscrit Paris, BnF fr. 1774, est ensuite improductive, alors que l'autre contient toutes les éditions imprimées, à partir de A (Lyon, Jehan Lambany, 1529). De cette édition, découlent toutes les autres (directement et dans un premier temps B, D, F, ensuite EJ, ensuite G et K par l'intermédiaire des autres, K étant le résultat d'une contamination entre G d'un côté et EJ de l'autre). La comparaison des leçons conduit Meiller à formuler l'hypothèse que l'imprimé A dérive, tout comme le manuscrit, directement de l'original perdu. Le manuscrit, tout en étant le témoin le plus ancien, est une copie remaniée de cet original d'auteur, car il présente de nombreuses interpolations. Meiller ne souhaite pas suivre la méthode lachmanienne et reconstituer un original perdu. Il choisit le manuscrit comme base de son édition et affirme le suivre le plus fidèlement possible. Pourtant, il doit avouer que le manuscrit ne propose pas toujours la bonne leçon, au contraire, c'est souvent l'imprimé A qui offre le meilleur texte[41]. C'est donc le fait que l'éditeur préfère reproduire une version plus ancienne et manuscrite qui est à la base de son choix éditorial, même si l'imprimé présente un état du texte plus proche de l'original. L'éditeur a donc tout naturellement fait la place aux inter-

41. « Le texte de A est souvent meilleur que celui du manuscrit : il comble des lacunes de mots ou de vers ; il nous a permis de corriger dans notre édition un certain nombre de leçons défectueuses » (*cf. Le Mystère de la Pacience de Job*, éd. cit., p. 162).

polations (qui ne sont presque certainement pas dues à l'auteur du mystère primitif), mais il est aussi intervenu pour corriger ce qui lui paraissait comme une faute évidente du manuscrit grâce aux leçons de l'imprimé A. Ce qu'il édite est donc un mélange entre le texte original, repris par Lambany en 1529, et le remaniement que propose le manuscrit. Une édition que l'on peut qualifier de composite, même si l'analyse de la tradition, l'étude des variantes, la transcription et les amendements sont d'excellente qualité.

On n'oubliera pas qu'un texte dramatique important et fondateur, le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, attendait toujours une édition véritablement « critique », après la première tentative lachmanienne que nous avons déjà citée. Omer Jodogne releva le défi et se mit à éditer ce texte, selon des critères plus sûrs et avec une plus grande précision que ses deux prédécesseurs. Ces deux éditeurs, en effet, avaient choisi comme base le manuscrit A (Paris, BnF fr. 816), mais ils avaient, sans le préciser, modifié les graphies, corrigé les formes et la syntaxe. Cette méthode impressionniste a été rejetée par Jodogne qui voulait donner un fondement scientifique aux choix éditoriaux, d'autant plus que le classement et le choix de Paris et Raynaud s'appuyaient sur une datation erronée d'un de leurs témoins. Jodogne reprit donc la démonstration de ses prédécesseurs, compara les variantes des manuscrits les plus anciens et les plus complets et choisit un autre témoin : le manuscrit B (Paris, BnF fr. 815). Le travail qu'il a fourni pour collationner un texte de plus de 30.000 vers dans différents manuscrits est immense ; il suffit de parcourir la section consacrée aux variantes pour se rendre compte de la richesse des informations données et de la minutie de ses transcriptions. Au moment de préciser les raisons de son choix, Jodogne fait appel à la « tradition » [42], qui lui impose de copier le texte entier à partir d'un témoin unique, un témoin qui devrait être le plus correct et nécessiterait donc de rares interventions de la part de l'éditeur. Les corrections éventuelles ne seront donc effectuées qu'en cas de faute ou de lacune évidente, c'est du moins ce qu'affirme Jodogne dans son introduction [43]. Il est vrai que la pratique de notre éditeur est très peu interventionniste et qu'il préfère, par principe, accueillir la version du manuscrit de base, B. Toutefois, il arrive aussi qu'une correction de l'éditeur ne nous paraisse pas s'imposer, car elle intervient là où il n'y a ni faute évidente, ni lacune indiscutable. En voici quelques exemples : le vers 27509, « Marcus, je croy que vous doubtez » (BD), a été corrigé, grâce au manuscrit A en : « Marc, je croy que vous vous doubtez », alors que le personnage porte le nom de Marcus dans le même texte et que le verbe *doubter* existe, avec le même sens, sous une forme non réfléchie. De même, le vers 11389, « et pour saint prophete le tiennent », est modifié, en suivant les trois

42. ARNOUL GRÉBAN, *Le Mystère de la Passion*, O. JODOGNE éd., Bruxelles, 1965-1983, t. II, p. 35. Le chef de cette tradition, non cité par O. Jodogne, est sans doute J. Bédier.

43. O. Jodogne dit : « fautes évidentes » et « lacunes indiscutables », éd. cit., p. 35.

témoins ADF, en: «en pour saint prophete le claiment», mais la correction ne semble pas s'imposer. Parfois la modification touche même le code écrit et l'apparence du mot à la rime, donc la rime pour l'œil; par ex. l'adjectif *seine (<sana)*, est remplacé par la forme plus fréquente *saine*, peut-être à cause de la rime avec *humaine* (v. 10105), mais, encore une fois, la correction n'est pas indispensable.

Même les éditeurs les plus prudents donc, et ceux qui sont le plus farouchement convaincus de restituer une version du texte, la plus correcte certes, mais une seulement, ne peuvent pas s'empêcher d'intervenir, aussi bien pour corriger des fautes que pour fournir une version simplement plus satisfaisante pour le style ou pour la graphie.

Au terme de ce bref aperçu, on constate que si la méthode lachmanienne produit des monstres, la méthode inaugurée par Bédier peut produire des textes très différents, tous éloignés du fameux «original» d'auteur. Encore une fois, il ne s'agit pas ici d'opposer deux écoles ou deux méthodes, néo-lachmaniens et bédieristes, mais de faire un bilan des résultats obtenus par les diverses approches dans leur adaptation au domaine de la littérature théâtrale, qui est par sa destination (la performance, l'oralisation) un terrain particulier pour le philologue.

Il est évident que depuis toujours on n'a pas fait cas de la diversité générique et des problèmes spécifiques liés à la transmission des textes destinés à la représentation. Le contexte de production, leur destination sont souvent inconnus et ont donc rarement fait l'objet d'une réflexion approfondie. On a souvent pensé que l'on pouvait éditer les textes de théâtre comme des romans ou des poèmes. Ce faisant, on a peut-être gommé, par une pratique trop interventionniste, des particularités liées à leur performance. C'est ce que pensent de plus en plus de spécialistes du domaine théâtral, en considérant le nombre parfois très élevé de vers «faux» dans ces textes, surtout dans les stichomythies, dans les échanges rapides entre les personnages au moment des salutations. Faut-il intervenir et élaguer le texte ou ajouter des éléments de son crû, ou bien accepter la version que l'on trouve dans le manuscrit ou l'imprimé en imaginant plutôt un décrochage momentané du système des rimes et de la versification en général, une sorte de suspension de courte durée du rythme des huit syllabes et de la répétition du son à la rime[44]? Ces vers plus longs ou plus courts pourraient aussi correspondre au caractère un peu hâtif ou approximatif de la copie pour l'enregistrement et la transmission du texte, un bon acteur et/ou lecteur sachant facilement rétablir un vers octosyllabique au moment où cela serait nécessaire. Toutes ces raisons pourraient expliquer la présence massive de ces vers «faux» dans les textes dramatiques et nous amener à les garder en l'état, en libérant ce type de texte des contraintes auxquelles sont soumis les textes lyriques ou les récits.

44. Voir à ce propos, dans ce même volume, la contribution de T. Kuroiwa, X. Leroux, D. Smith.

Quoi qu'il en soit, une solution définitive ou au moins satisfaisante n'a pas encore été trouvée et les éditeurs, à ce jour, hésitent entre le respect du document dans sa singularité et la lisibilité du texte édité.

Nouvelles perspectives pour l'édition ?

Dans son ouvrage, *Éloge de la variante*, Bernard Cerquiglini formulait le vœu d'assister enfin à un véritable débat sur les théories et les méthodes ecdotiques en France et de voir aussi les méthodes actuelles d'édition renouvelées grâce au progrès de l'informatique. On sait aujourd'hui que son livre suscita davantage d'intérêt à l'étranger et que, dans l'hexagone, sa parution engendra seulement quelques timides débats. Pourtant cette tentative de réflexion sur le métier d'éditeur et sur la particularité de la matière médiévale était nécessaire en France et un vrai débat de fond aurait dû avoir lieu afin de donner aux techniques impressionnistes ou pragmatiques des bases plus solides. Cet ouvrage, volontairement polémique, mais très pertinent, faisait encore une place restreinte à l'application des nouvelles technologies au domaine de la philologie et de la linguistique et, en particulier, à l'utilisation de l'ordinateur et d'Internet pour l'édition des textes. Critiquant le manque de propositions concrètes de la part de B. Cerquiglini, les philologues se sont plu à évoquer les risques liés à l'édition informatique ou ils ont souligné l'impossibilité de remplacer le livre par l'ordinateur et le faible impact du traitement informatique des textes sur l'édition des textes[45].

Le moment est peut-être venu de faire un premier bilan des éditions électroniques et des éditions en ligne tentées jusqu'ici. Dans le domaine de la littérature médiévale en général, les projets sont déjà nombreux et les corpus de textes électroniques plus ou moins balisés sont en voie de constitution ou d'enrichissement. Pour ce qui est de la littérature dramatique, des entreprises de mise en ligne des œuvres complètes de grands auteurs comme Shakespeare ou Molière sont en cours et permettent d'ores et déjà à des milliers d'internautes d'avoir accès aux textes édités selon des critères scientifiques et d'effectuer ainsi des enquêtes de type littéraire ou linguistique sur un vaste corpus[46].

45. On lira à ce propos l'article de K. Busby, « Doin'Philology While de -isms Strut », dans *Towards a Synthesis ? Essays on the new philology*, K. Busby éd., Amsterdam, 1993, p. 85-95 (p. 94-95) ; celui d'A. Varvaro, « La 'New Philology'nella prospettiva italiana », dans *Alte und Neue Philologie*, M-D. Glessgen, F. Lebsanft éd., Tübingen, 1997, p. 35-42 (p. 42), où A. Varvaro exprime sa crainte de voir se produire, par le passage du livre à l'écran, le « trionfo dell'incompetenza e la creazione, seppur effimera, di innumerevoli falsi ». Voir aussi, dans ce même volume, la contribution de Ph. Ménard, qui, en réagissant à l'enthousiasme de B. Cerquiglini devant les possibilités offertes par l'écran et le multifenêtrage, affirme : « Cela reste un rêve. Personne n'a renoncé au livre » (« Réflexions sur la "nouvelle philologie" », dans *Alte und Neue Philologie*, *op. cit.*, p. 17-33 [p. 27]).

46. http://shakespeare.mit.edu/et http://www.toutmoliere.net/oeuvres/index.html.

Pour la période qui nous intéresse ici, des projets ont été lancés il y a déjà quelques années à Toronto, en collaboration avec des institutions américaines et anglaises, sur les sources documentaires du théâtre médiéval en langue anglaise[47]. En France, les éditeurs sont beaucoup plus frileux et dédaignent l'édition en ligne, en préférant toujours la version papier par crainte aussi de ne pas voir leur travail apprécié à sa juste valeur par les commissions et les jurys des concours institutionnels. La place de la publication électronique dans une bibliographie n'étant pas encore bien définie, les éditeurs, surtout les jeunes docteurs, préfèrent ne pas risquer une appréciation négative, voire le désintérêt, et ambitionnent plutôt une publication sur papier dans les collections les plus prestigieuses. Pourtant, l'expansion sans précédent d'Internet et la création de logiciels d'enrichissement textuel (balisage HTML, TEI) et de concordance permettent aujourd'hui à l'éditeur et à l'utilisateur de textes des manipulations rapides et offrent la possibilité de contourner les difficultés liées à la variance médiévale. Ces capacités pourraient enfin permettre aux médiévistes de donner à cette variance la place qu'elle mérite et d'offrir à tous les lecteurs l'accès à la richesse de l'écrit médiéval, sans trop de médiations. Il ne s'agit certainement pas d'abolir le rôle critique de l'éditeur, essentiel, car il y a toujours des choix à faire : l'étude de la tradition textuelle et de la langue du texte est absolument nécessaire à une bonne édition, quel que soit le format choisi.

Pour la réalisation et la mise en ligne de l'édition du *Mystere des Actes des Apotres*, par exemple, les éditeurs se sont fondés sur l'étude de tous les témoins conservés pour choisir, en connaissance de cause, la ou les versions à reproduire[48]. La souplesse du support informatique a fait que les macro-variantes d'une version à l'autre, liées à la diffusion particulière des textes dramatiques (qui sont remaniés à chaque nouvelle mise en scène), ont été prises en compte et sont devenues visibles. Un choix de couleurs différentes montre clairement au lecteur quel état du texte il a sous les yeux (primitif, remanié, remanié une deuxième fois). En outre, le lien automatique avec le DMF[49] pour chaque mot du texte permet de faire l'économie du glossaire[50] et offre au lecteur non seulement plusieurs traductions possibles pour un lexème, mais aussi la possibilité d'établir des parallèles avec d'autres textes saisis pour le DMF. Enfin, l'existence d'une version « diplomatique » favorise l'étude des particularités liées à la pratique médiévale (aggluti-

47. Il s'agit du projet REED (Records of Early English Drama) : http://www.reed.utoronto.ca/index.html.

48. L'édition est logée provisoirement sur le site : http://eserve.org.uk/anr/.

49. Il s'agit du *Dictionnaire du moyen français* en ligne, par l'Inalf de Nancy : http://www.atilf.fr/dmf/.

50. Cela uniquement dans les cas où le mot est attesté avec le sens qui convient dans le dictionnaire ; si le mot est un hapax, une traduction est proposée au lecteur (et le mot attesté dans ce texte ira enrichir le DMF).

nation, ponctuation, abréviations, etc.) et facilite la lecture du document original, qui sera, lui aussi, disponible en ligne. Pour d'autres textes, plus courts, on pourrait même envisager de donner une édition globale de toutes les versions, ainsi qu'une édition critique, fondée sur l'analyse et la collation de ces différentes versions, qui laisserait à l'utilisateur la possibilité de vérifier et remettre en cause le travail de l'éditeur de manière simplifiée et plus aisée que le traditionnel choix des variantes en fin de volume[51]. On imagine facilement combien ces documents pourraient être exploitables pour la pédagogie de l'édition ou l'enseignement du fait dramatique médiéval. Il serait en effet possible d'étudier les différentes répartitions des rôles enregistrées dans les manuscrits et/ou imprimés conservés, ainsi que les options de mise en scène, à partir d'un examen des didascalies et notes de régie.

Et si l'introduction de l'informatique permettait ainsi de réduire l'opposition entre ceux qui cherchent l'archétype perdu et ceux qui se contentent de reproduire l'une des versions d'un texte ? L'éditeur pourra à la fois chercher à reconstituer le texte original, tout en donnant au lecteur les moyens et les documents qui lui permettront de contrôler le texte dans les versions qui ont effectivement circulé. Certes, un simple outil, une nouvelle technologie ne pourra jamais réduire l'écart théorique entre l'ivresse de la reconstitution d'un texte perdu et la méfiance ou la pragmatique qui mène au respect d'un des témoins conservés, mais produit un texte peu satisfaisant. Pourtant, la possibilité de laisser la voix à tous les textes, dans une polyphonie organisée par le spécialiste, devrait contenter les tenants des deux camps et permettre à l'utilisateur de visualiser clairement les interventions éventuelles, de les supprimer s'il le souhaite. Pour les textes du théâtre médiéval français, si riches en révisions de toute sorte, opérées pour remettre au goût du jour la langue ou pour réorganiser ou augmenter le contenu du texte, l'outil informatique pourrait se révéler indispensable, car lui seul peut concilier le scribe et l'auteur, l'auteur et le remanieur.

Il est possible en effet d'imaginer, et certains sites ont déjà avancé dans cette voie, un texte mis en ligne (après édition), qui, par le biais de plusieurs fenêtres (pop-up, éventuellement), fournirait à l'utilisateur l'ensemble des leçons divergentes, tout en signalant les corrections éventuelles par un signe ou une couleur de caractère particulier.

51. M. Tyssens, dans son apologie pour la pratique philologique (« Philologie *chevronnée*, nouvelle philologie », *Revue de linguistique romane*, 66, 2002, p. 405-420, [p. 419]), semble affirmer que la comparaison des variantes ne concerne que l'éditeur ou celui qui s'intéresse à la tradition d'un texte ; nous pensons que la *variance* intéresse aussi tous ceux qui veulent étudier le texte d'un point de vue linguistique et littéraire, ou, dans le cas du théâtre, tous ceux qui s'intéressent à la mise scène et à la pratique du remaniement.

Tous les exemples que nous avons cités montrent de façon évidente que l'éditeur des textes dramatiques doit impérativement prendre en compte le contexte de production et de transmission du jeu en question avant de choisir sa méthode. Le rapport entre oral et écrit, comme l'ont montré dans ce même volume T. Kuroïwa, X. Leroux et D. Smith, est tellement complexe que le *stemma codicum* traditionnel ne peut pas rendre compte des variantes que l'on relève dans les différentes versions du même texte. Il faut donc dépasser la vieille distinction entre original, archétype, *recentior* et *descriptus*, et imaginer d'autres relations entre les témoins. Ce qui reviendra peut-être à redéfinir le concept d'auteur et de remanieurs et à admettre que le texte peut vivre loin de son auteur et subir des modifications qui ne sont pas toujours des dégradations. La notion de faute est, pour le théâtre en particulier, souvent inopérante, voire nuisible.

Que l'on choisisse le bon vieux papier ou le grisant support électronique, l'édition critique sera toujours le fruit d'un choix humain et produira toujours un texte qui peut s'approcher du texte consigné par l'auteur, mais qui n'est jamais exactement le même. Madeleine Tyssens a raison d'affirmer que « la philologie chevronnée n'a pas à baisser pavillon » devant l'informatique[52] ; elle est toujours nécessaire pour produire une édition fiable et lisible, et le support informatique ne fait qu'apporter des avantages et des facilités.

Loin de vouloir raviver les querelles stériles entre bédieristes et lachmaniens, qui ne passionnent pas les éditeurs de textes dramatiques, ce rapide excursus historique vise simplement à souligner l'importance d'une bonne édition critique, c'est-à-dire fondée sur des critères clairement définis et sur une méthode consciente et assumée. Si la pratique éditoriale s'éloigne trop de cette visée et que l'éditeur refuse obstinément toute réflexion théorique, le risque est d'éloigner les jeunes générations d'une pratique essentielle pour que le patrimoine culturel et linguistique puisse être mis à la disposition de tout le monde. C'est en dépouillant l'ecdotique de toute réflexion, c'est en niant l'importance de l'éditeur et de ses choix qu'on privera les historiens, les spécialistes de littérature et du fait dramatique de sources sûres, de documents qui nous permettent de mieux comprendre le fait performatif.

Gabriella Parussa – Université Paris III-Sorbonne nouvelle, UFR LLFL, CLF, 13 rue Santeuil, 75005 Paris

52. M. Tyssens, *loc. cit.*, p. 420.

Éditer les textes de théâtre en langue française : aperçu historique et nouvelles perspectives

Cet article propose un aperçu rapide des techniques d'édition qui ont été adoptées pour rendre accessibles aux lecteurs les textes du théâtre médiéval en langue française. Le but de cette enquête, menée sur les éditions parues depuis le XVIIIe siècle jusqu'à aujourd'hui, est de présenter et d'illustrer concrètement les principales orientations théoriques et leur application aux textes dramatiques. Les particularités de la transcription et de la transmission de textes liés à la performance vont de pair avec une configuration textuelle qui pose des problèmes spécifiques à l'éditeur ; ces spécificités permettent justement de mettre en évidence les faiblesses des méthodes traditionnelles. L'article se termine avec des considérations sur l'outil informatique et sur la mise en ligne de corpus textuels en particulier, dont on souligne les apports considérables à l'édition et à l'étude des textes. Une vraie réflexion sur les théories et les pratiques éditoriales est donc aujourd'hui plus que jamais nécessaire.

édition – ecdotique – critique textuelle – théâtre – mise en ligne – informatique – corpus.

Editing French Medieval Theatre Texts – History and New Perspectives

This article offers a brief overview of editorial techniques which have been adopted to make medieval theatre texts, written in French, accessible to readers. The aim of this research, which focuses on editions published from the eighteenth century until today, is to present the key theoretical areas examined and provide concrete examples of techniques applied to theatre texts. The peculiarities of the transcription and the transmission of texts is bound to their performance, which, in turn, raises problems specific to the production of scholarly editions of these texts ; these specific problems bring to light the weaknesses in the traditional methods. The article concludes by considering software tools and the on-line publishing of textual corpora in particular. This work underlines the considerable contributions it is making to the scholarly study of texts. It is time for a renewed reflection on transcription theories and on academic editorial practices.

edition – ecdotics – textual criticism – theatre – on-line publishing – textual corpora.

Médiévales 59, automne 2010, p. 63-75

Corneliu DRAGOMIRESCU

VERS UNE TYPOLOGIE DES IMAGES DU THÉÂTRE MÉDIÉVAL

Le corpus des manuscrits enluminés de textes de théâtre du domaine français, depuis le manuscrit d'Aix du *Jeu de Robin et Marion* (début XIVe siècle)[1] jusqu'à ceux de la Passion de Valenciennes (*ca* 1577)[2], pose un problème fondamental : faut-il considérer leurs miniatures comme des « images de théâtre » et les traiter comme telles, c'est-à-dire comme des documents qui nous informent sur des spectacles passés, ou doit-on les voir comme les autres enluminures « médiévales », c'est-à-dire des images illustrant le codex, qui, dans ce cas particulier, renferme un texte théâtral[3] ?

Les images appartiennent d'abord à cette catégorie plus large de l'image médiévale des livres enluminés. À ce titre, elles obéissent aux règles générales qui gouvernent à cette époque la représentation iconographique. Elles entretiennent des relations avec d'autres séries d'images, fait justifié par les approches

1. Aix-en-Provence, Bibl. Méjanes, ms. 166 [Rés. ms. 14] ; 132 images.

2. Ms. A, Paris, BnF Rothschild 1-7-3, et ms. B, Paris, BnF fr. 12536 ; 26 images chacun.

3. Le corpus identifié comme celui du théâtre français du « Moyen Âge » – une période, comme on le voit, qui va bien avant dans ce qui appartient à la Renaissance – est avant tout celui en rapport avec les textes de mystères et de jeux, dont le statut dramatique est lié à la disposition du texte qui comporte des noms de rôles, des répliques et des didascalies, et non au statut du document lui-même, qui peut être par exemple celui d'un livre de méditation (voir *infra*, n. 28). Le corpus de ces manuscrits, outre ceux cités *supra*, comprend le *Jour du Jugement*, Besançon, BM, ms. 579 (89 images) ; *L'Estoire de Griseldis*, Paris, BnF, ms. fr. 2203 (37 images) ; *Les Miracles de Nostre Dame par personnages*, Paris, BnF, ms. fr. 819-820 (40 images) ; *Le Mystère de S. Crespin et S. Crespinien*, ms. C Chantilly, Condé 619 (1 image) ; *Passion d'Arnoul Gréban*, ms. A Paris, BnF, fr. 816 (4 images) ; ms. B Paris, BnF, fr. 815 (182 images) ; ms. C Paris, Arsenal 6431 (332 images) ; *Passion et Vengeance d'Arras* d'Eustache Marcadé, ms. Arras, BM, 697 (350 images) ; *Vengeance nostre Seigneur* d'Eustache Marcadé, ms. Chatsworth (G.-B.), 48.B (20 images) ; *Mystères de la Procession de Lille*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., ms. Guelf. 9 Blankenburgensis (73 images) ; *Destruction de Troie* de Jacques Milet, ms. P4 Paris, BnF, fr.12601 (c. 400 images) ; ms. O Oxford, Bodleian Library, Douce 356 (c. 100 images), Genève, Bib. Publique, fr. 177 (c. 300 images).

textuelles, qui les apparentent aux mêmes sources, liées principalement à des interprétations de l'Histoire sainte.

Après avoir mis en évidence cette relation avec la tradition iconographique et avec les sources, nous pourrons étudier le rapport particulier de ces images avec les manifestations théâtrales de l'époque. Une analyse des programmes iconographiques de quelques manuscrits a révélé que ces images, sans être le miroir fidèle d'une représentation, sont liées d'une façon ou d'une autre au texte qui a été créé pour être représenté. Cette relation avec le texte fait que la typologie textuelle assume une importance particulière et il faudra la prendre en compte car elle peut avoir une influence sur la conception et la réalisation du programme iconographique. Approcher ces enluminures comme s'il s'agissait d'images de théâtre est donc justifié, même si on ne peut pas les examiner comme on le ferait, par exemple, avec des photos de mises en scène contemporaines.

État de la question

Le renouvellement des études sur le théâtre médiéval qui a eu lieu dans les années 1970 concerne aussi la question des images qui, pour la première fois, ont été étudiées pour elles-mêmes. Au centre des débats se trouve tout naturellement la question de la structuration de l'espace théâtral, avec les travaux fondamentaux d'H. Rey-Flaud et d'E. Konigson[4]. Ces deux études ont essayé de réinterpréter la documentation existante pour dessiner de manière plus précise les lieux du théâtre médiéval ; tandis que Konigson explore et reconstitue la structure de l'espace théâtral à partir des documents d'archives et de plans reconstitués de décor, Rey-Flaud traite les documents iconographiques tels que les enluminures comme autant de témoignages « réalistes » sur l'art théâtral.

À peu près à la même époque, C. Davidson explore l'idée d'une influence possible entre les arts et le théâtre, l'art fonctionnant selon lui comme un modèle pour l'activité dramatique, du fait de la pérennité de l'œuvre picturale, constamment présente à la vue des artistes. Ce chercheur en vient à affirmer cependant que cette influence fonctionne de façon réciproque, le Moyen Âge étant une époque où toutes ces formes d'expression visuelle utilisaient un même vocabulaire fondé sur la lecture des textes sacrés[5].

4. H. Rey-Flaud, *Le Cercle magique*, Paris, 1973 ; Id., *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, 1980 ; E. Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, 1975.

5. C. Davidson, *Drama and Art : An Introduction to the Use of Evidence from Visual Arts for the Study of Early Drama*, Kalamazoo, 1977 ; Id., « The Visual Arts and Drama, with Special Emphasis on the Lazarus Plays of the Middle Ages », dans *Le Théâtre au Moyen Âge*, G. Muller éd., Montréal, 1981, p. 44-59 ; C. Davidson éd., *Gesture in Medieval Drama and Art*, Kalamazoo, 2001.

Dans cette même perspective, P. Sheingorn a proposé d'intégrer les dernières tendances de la New Art History dans des disciplines aussi diverses que la sémiotique, les études culturelles, les *gender studies* ou le féminisme[6]. En ce qui concerne le théâtre médiéval, l'auteure insiste sur la nécessité de prendre en compte tout le contexte visuel de l'époque pour aboutir à une étude synchronique. Cette attitude rejoint les positions de M. Stevens qui plaide pour appliquer au domaine des arts visuels le concept d'intertextualité emprunté aux études littéraires, permettant d'exprimer la circulation dans les deux sens des thèmes et motifs[7].

Ces dernières années ont vu aboutir ces préoccupations méthodologiques avec la publication d'études consacrées aux manuscrits enluminés de textes dramatiques. Celles-ci posent la question des pratiques de lecture et de la réception des œuvres contenues dans ces livres. Faisant suite à l'interprétation des images du manuscrit du *Mystère du Jour du Jugement* proposée par R. Emmerson, qui place la discussion dans le cadre plus large de la tradition iconographique du sujet[8], P. Sheingorn et R. Clark ont fourni une étude fondamentale sur les témoins de la *Passion* d'Arnoul Gréban[9]. Les auteurs, se plaçant aussi dans la continuité des études de M. Carruthers et J. Colman, appliquent aux manuscrits des mystères le concept de *lecture performative* et montrent comment texte et images combinés font appel aux souvenirs du lecteur en tant que spectateur[10]. La transmission du théâtre par l'écrit et l'image a également été analysée dans un autre cas complexe, celui du manuscrit d'Aix du *Jeu de Robin et Marion*, qui, sur une même page, fait coexister de façon quasi continue le texte, les images et les notations musicales. Ce témoin se présente ainsi comme un véritable objet multimédia de la culture médiévale[11].

Les études novatrices évoquées ci-dessus nous conduisent à concevoir ce panorama historiographique comme une mise en évidence de la tendance récente à dépasser la simple recherche d'indications concrètes concernant le théâtre dans les

6. P. Sheingorn, « Medieval Drama Studies and the New Art History », *Mediaevalia*, 18, 1995, p. 143-162. Ead., « On Using Medieval Art in the Study of Medieval Drama : An Introduction to Methodology », *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 22, 1979, p. 101-109 ; Ead., *The Easter Sepulchre in England*, Kalamazoo, 1987.

7. M. Stevens, « The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama », *New Literary History*, 22, 1991, p. 317-337.

8. R.K. Emmerson, « Visualising Performance : The Miniatures of the Besançon Ms. 579 Jour du Jugement », *Exemplaria*, 11, 1999, p. 245-272.

9. R.L.A. Clark, P. Sheingorn, « Performative reading : the illustrated manuscripts of Gréban's *Mystère de la Passion* », *European Medieval Drama*, 6, 2002, p. 129-154.

10. « The written word does not remain inert on the page ; rather, the act of reading transforms it into enacted text... » : R.L.A. Clark, P. Sheingorn, « Performative reading... », *loc. cit.*, p. 136.

11. M. Cruse, G. Parussa, I. Ragnard, « The Aix *Jeu de Robin et Marion* : Image, Text, Music », *Studies in Iconography*, 25, 2004, p. 1-46.

documents iconographiques. Dorénavant, l'image est prise en considération non pas comme un témoignage direct et réaliste d'une représentation passée ou à venir, mais comme un document-source sur le phénomène théâtral et son impact sur la culture visuelle du lecteur. Ces réflexions invitent aussi à renoncer à une quelconque idée de primat du texte sur l'image, et permettent dès lors à l'art théâtral de s'émanciper du joug de la critique littéraire.

En sortant du domaine strict des études médiévales, il serait utile de considérer la place de ces images dans le champ de l'iconographie théâtrale en général[12]. C. Balme parle d'un «dilemme référentiel» car l'image, fixe ou mobile, est insuffisante pour rendre compte d'un spectacle vivant, tridimensionnel et multivalent, et cela indépendamment des divers supports ou techniques utilisés à chaque époque. Pour les images médiévales, la difficulté est plus grande encore, vu l'écart temporel qui nous sépare de leur production. Comme ces images ne donnent presque jamais une image «de scène», ou du jeu des acteurs, la question se pose de savoir s'il s'agit d'une image «idéale», ou, pour le dire autrement, d'un théâtre rêvé par les artistes enlumineurs. Cette hypothèse ne semble pas satisfaisante non plus, car le plus souvent les images se rapportent directement à l'histoire racontée, sans rapport apparent avec la représentation théâtrale, réelle ou imaginée[13]. Ainsi, les images créent leur propre spectacle, et il serait dès lors dommageable de les isoler de leur contexte originel. C'est là un des paradoxes des images de théâtre: elles ne peuvent pas permettre l'accès à l'objet d'étude, car celui-ci se constitue en effet en une série de moments définitivement perdus, une fois le fait dramatique accompli. Pour l'historien du théâtre, il ne reste plus qu'une seule solution: formuler, grâce à ces témoignages indirects, des hypothèses qui lui permettent de s'approcher de son objet.

À la lumière de ce que nous venons de rappeler, notre approche consiste à envisager de manière pertinente la relation des arts visuels avec le médium dramatique. Les documents sont le point de départ de notre réflexion, même si nous sommes conscients que ceux-ci sont devenus de véritables «monuments» de l'historiographie théâtrale.

En premier lieu, il semble utile de présenter les différentes approches qui nous ont permis de construire notre cadre méthodologique, d'autant plus que notre analyse est à la croisée de plusieurs disciplines. En second lieu, il s'agira de dres-

12. Cette discipline, rattachée aux études théâtrales, ne semble pas avoir privilégié l'époque médiévale; les documents le plus souvent discutés sont les images des manuscrits des œuvres de Térence, ou encore l'enluminure de Jean Fouquet ayant pour sujet *Le martyre de sainte Apolline*, comme en témoigne un récent volume qui fait le bilan sur la question à travers les époques: Ch. Balme, R. Erenstein, C. Molinari éd., *European Theatre Iconography: Proceedings of the European Science Foundation Network*, Rome, 2002.

13. Voir par exemple les images représentant le Baptême du Christ, la Crucifixion ou la Mise au tombeau, dans les manuscrits des mystères de la Passion.

ser une typologie des formes connues et d'identifier les rapports de l'image avec le fait dramatique. Enfin, il nous paraît nécessaire de parler d'images *liées* ou *associées* au théâtre, plutôt que d'images *de* théâtre, pour ne pas poser d'emblée un jugement sur ces images ou leur attribuer un statut que rien, en l'état de la question, ne permet de confirmer.

Nos analyses reposent sur une approche historique, en tous les cas celle qui pourra le mieux révéler le contexte de production, le rôle et les fonctions de nos images dans la société médiévale. Le changement opéré récemment dans notre champ d'études se reflète dans le lexique employé : on assiste au remplacement du terme « art » par celui d'« image », qui a permis aux historiens « de se poser de nouvelles questions sur le fonctionnement social, les fonctions idéologiques, le pouvoir des images du passé [14] ». Le développement conjoint du théâtre *et* des images à la fin du Moyen Âge doit être lui aussi perçu dans le cadre plus large de l'appropriation de la part des laïcs d'une partie des formes d'expression de la vie religieuse réservées auparavant aux membres du clergé [15].

Le concept d'*imago*, proposé par l'anthropologie historique, renvoie aux objets figurés, mais aussi aux images du langage et aux images mentales [16]. Dans ce contexte plus large, les diverses images évoquant l'Histoire sainte fonctionnent selon des codes symboliques destinés à représenter l'invisible : leur approche doit considérer la composition et l'organisation des symboles, la hiérarchie des figures, le feuilletage des plans successifs et l'absence de perspective. En relation avec la question de l'espace, il faut souligner ici la relation qui existe entre les « lieux » distincts dans l'organisation de l'image médiévale et l'organisation polytopique de l'action sur l'aire de jeu des drames inspirés de l'Histoire sainte ou hagiographique ; dans ce cas précis, l'organisation des images renvoie à la structuration des textes et à l'agencement scénique. Nous avons là un bel exemple de coïncidence structurelle entre trois supports différents : le texte, la mise en scène, l'image [17]. De même, la représentation du temps ou des durées est

14. J. Le Goff, J.-Cl. Schmitt, « L'histoire médiévale », *Cahiers de civilisation médiévale. x-xiie siècles*, 39, 1996, p. 9-25 (p. 10).

15. J.-Cl. Schmitt, « Images », dans J. Le Goff, J.-Cl. Schmitt dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, 1999, p. 497-511 (p. 510).

16. J.-Cl. Schmitt, « *Imago* : de l'image à l'imaginaire », dans J. Baschet, J.-Cl. Schmitt dir., *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, 1996, p. 29-37 (p. 33).

17. Nous renvoyons ici aux analyses de l'organisation polytopique des mystères mise en évidence par D. Smith (D. Smith, *Édition critique du jeu saint Loÿs, ms. Paris, B.N., fr. 24331*, Thèse, université de Paris III, 1987, t. 1, p. 60 *sq.*) et X. Leroux (*Le Mystère de la Conception (Chantilly, ms. Condé 616)*, Thèse, université de Paris IV, 2003, t. 1, p. 90-104) : la plurilocalisation simultanée de leur mise en scène, souvent affirmée en relation avec la miniature du *Mystère de sainte Apolline* de Fouquet, est ainsi démontrée par l'organisation même des textes dont l'écriture procède d'une élaboration complexe alors qu'on prétendait traditionnellement qu'il n'y avait là ni forme ni construction.

exprimée, dans les images comme sur la scène, par la juxtaposition des lieux différents qui constituent autant de moments différents d'une histoire [18].

E. Panofsky [19] a montré que la structure architecturale et la structure de la pensée médiévale sont toujours mises en évidence, leurs éléments constitutifs, distincts et répétitifs, étant, pour ainsi dire, exposés « à vue » [20]. Le dévoilement de la structure est ainsi le trait nécessaire d'un art non-mimétique : le théâtre met en évidence une caractéristique de l'art et de la pensée médiévale qui ne vise pas à créer l'illusion sans pour autant cacher ses éléments constitutifs, comme on peut le vérifier par la présence du narrateur et du meneur de jeu, des panneaux et écriteaux, ainsi que par l'implication du public dans la situation de jeu. Nous pourrions évoquer ici, pour le théâtre médiéval, « l'effet de distanciation » prôné par Bertolt Brecht [21].

Typologie

Notre travail a pour but d'esquisser une typologie des images médiévales associées au théâtre. De ce fait, le corpus considéré n'est plus seulement celui des *hystoires* peintes – ou incorporées par collage – dans les manuscrits contenant des textes de théâtre, mais tout manuscrit présentant des images pour lesquelles nous pouvons établir un lien avec le fait théâtral ou identifier une fonction dramatique ou dramaturgique. L'analyse préliminaire est fondée sur des critères de sélection et d'organisation qui précisent le rapport de l'image avec un spectacle ou un texte, sa fonction ou celle de l'objet qui la contient – manuscrit, sculpture, tapisserie, retable, etc.

Images liées à un spectacle

Ces images restituent un aspect du jeu ou de la performance d'un texte, qu'il soit ou non parvenu jusqu'à nous ; dans ce cas, le spectacle, et non le texte, aurait constitué la source principale d'inspiration pour les artistes. Dans cette catégorie, il ne faut surtout pas confondre l'espace concret, tel qu'il a pu exister, et l'espace pictural, celui des représentations des scènes jouées, qui comporte toujours un degré plus ou moins important de transfiguration ou de symbolisme.

18. J.-Cl. Schmitt, « Images », *loc. cit.*, p. 500-501.

19. E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scholastique*, Paris, 1967, spécialement p. 74.

20. Voir aussi J.M. Gellrich, *The Idea of the Book in the Middle Ages : Language Theory, Mythology, and Fiction*, Ithaca, 1989, p. 54-55.

21. Un rapprochement qui n'est pas hasardeux, puisqu'on sait l'importance du théâtre médiéval dans la culture de Brecht : voir R. Potter, « The Brechtian Dimensions of Medieval Drama », dans V. Dominguez éd., *Renaissance of Medieval Theatre*, Louvain-la-Neuve, 2009, p. 203-218.

Un premier exemple est fourni par l'un des manuscrits des *Grandes chroniques de France* (1380)[22]. L'image située au feuillet 437 verso montre le banquet donné par Charles V en l'honneur de l'empereur Charles IV, pendant sa visite à Paris (Fig. 1). Devant la table d'honneur se déroule le « Grand entremets », qui met en scène le siège de Jérusalem par Godefroy de Bouillon et le comte d'Auvergne. Cette image a l'intérêt d'être clairement identifiée par le texte comme étant une image « de jeu ». Or, sa structure et sa composition ne rendent pas clairement compte de cet aspect performatif. Il faut remarquer ici que l'action de la représentation théâtrale déborde le cadre de l'enluminure avec le bateau transportant Pierre l'Ermite et qui se situe à l'extérieur de l'espace réservé à l'image. En outre, cette image joue aussi un rôle dans le manuscrit en s'inscrivant dans la série des festivités qui ont accompagné l'accueil de l'empereur Charles IV.



Fig. 1 : Le « Grand entremets », *Les Grandes chroniques de France* (1380), Paris, ms., BnF, ms. fr. 2813, f° 437v°.

La série de toiles peintes réalisées en 1530 pour Robert de Lenoncourt, évêque de Reims, offre un autre exemple significatif d'images inspirées d'un spectacle[23]. Leur thème est le siège et la destruction de Jérusalem par les légions romaines en l'an 70, un fait considéré au Moyen Âge comme la conséquence

22. Paris, BnF, ms. fr. 2813, f° 437v°. L'image correspond au chapitre intitulé « Le disner qui fu en la Grant sale du Palais, et de l'ordenance ». Le texte de la chronique décrit ainsi la représentation : « Ou bout de la sale du Palais, qui estoit entreclos telement que on n'en pouoit riens veoir par dehors, avoit une nef bien façonnée » [...] « un entremés fait à la façon et semblance de la cité de Jherusalem, et y estoit le temple bien contrefait selon l'espace » [...] « Et mieulx et plus proprement fu fait et veu que en escript ne se puet mectre », *Chronique des règnes de Jean II et de Charles V*, R. Delachenal éd., t. II, 1364-1380, Paris, 1916, p. 240-242.

23. Les sept toiles peintes de grandes dimensions (*ca* 3x4 m), qui ont appartenu à la cathédrale de Reims et sont aujourd'hui conservées au Musée de Beaux-Arts de la ville, ont pour sujets : 1. Scène prémonitoire à Jérusalem ; 2. Procès et mort de Pilate ; 3. La guérison de Vespasien par le voile de Véronique ; 4. La cavalerie romaine devant Jérusalem ; 5. La famine à Jérusalem ; 6. Le siège final ; 7. Les conséquences de la défaite.

de la vengeance de Dieu pour punir les Juifs d'avoir fait crucifier le Christ. Cet épisode, relaté par un mystère connu sous le titre de *La Vengeance Jhesuchrist*, composé par Eustache Mercadé avant 1440[24], constitue l'un des sujets les plus représentés aux XVe et XVIe siècles[25]. Le texte accompagnant la première peinture désigne clairement celle-ci comme une représentation dramatique: «Cy aprés s'ensuit le mistere de la vengence de la mort et [passion] Jesucrist.» Ni la première toile ni les suivantes ne représentent manifestement une aire de jeu avec des décors, mais ce *titulus* invitait les contemporains à parcourir la série avec les yeux et, peut-être, les souvenirs du spectateur de mystère.

Cette catégorie d'images pourrait aussi inclure les plans, esquisses, figurations et dessins réalisés en vue d'une représentation[26]. Si la liaison avec une représentation est plus sûre, c'est la fonction de l'image qui diffère ici, car elle vise une fin pratique, une étape dans la construction du spectacle, à l'opposé des images créées après l'événement dramatique et qui ont surtout un but mémoriel.

Images liées à un texte

Cette deuxième catégorie rassemble les images *liées* à la trame et au contenu d'un texte utilisé comme point de départ pour les peintres ou *hystorieurs*. Le corpus le plus important ici est constitué par les images des manuscrits dits «de théâtre». Ces manuscrits, soigneusement écrits et enluminés, étaient le plus souvent des objets de luxe, réalisés après une représentation et destinés à un amateur de livres ou à un prince, parfois en souvenir d'une représentation[27], mais ils pouvaient également avoir d'autres fonctions liées à la lecture, comme celle de favoriser l'exercice de la méditation[28].

24. J.-M. RICHARD éd., *Le Mystère de la Passion d'Arras, texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras*, Arras, 1891 [reprint Genève, 1976].

25. S.K. WRIGHT, *The Vengeance of our Lord: Medieval dramatizations of the destruction of Jerusalem*, Toronto, 1989, p. 187.

26. Évoquons ici, à titre d'exemple, le plan de Renwart Cysat pour la première journée de la Passion de Lucerne, 1583 (Lucerne, Bürgerbibliothek) ou celui qui accompagne le texte de *The Castle of Perseverance*, 1425, Ms. V.a.354, The Folger Shakespeare Library, Washington D.C.

27. É. LALOU et D. SMITH, «Pour une typologie des manuscrits de théâtre», *Fifteenth Century Studies*, 13, 1988, p. 569-579 (p. 572).

28. Voir D. SMITH, «La question du Prologue de la Passion ou le rôle des formes métriques dans la *Creacion du Monde* d'Arnoul Gréban», dans *L'Économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, J.-P. BORDIER éd., Paris, 1999, p. 141-165, qui analyse le manuscrit. Paris, BnF fr. 816: ce témoin, qui ne contient que quatre grandes images, n'est pas un manuscrit «de luxe» (sur parchemin ou vélin) mais sur papier, dont le copiste, le prêtre Jacques Richer, a, d'une part, transformé en pieds-de-mouche les didascalies du matériel textuel qui lui servait de modèle et, d'autre part, en ajoutant des indications marginales, a articulé sa copie à l'argument théologique de l'œuvre qu'il précise dans un texte liminaire.

L'image qui accompagne un texte n'est ni une illustration servile, ni une simple ornementation de l'écrit. Pour comprendre son fonctionnement, il faut toujours la mettre en relation avec la totalité des images du manuscrit. L'analyse doit être affinée par la constitution de séries thématiques à l'intérieur de chaque témoin, en rapport avec les approches textuelles, liées souvent à la glose et aux commentaires canoniques de l'Histoire sainte[29]. Par ailleurs, comme nous l'avons déjà remarqué, les images ne sont pas la figuration d'une représentation. Dans chaque cas, il faut ainsi mettre en rapport texte et image pour observer leur rôle complémentaire dans la création d'un « spectacle du manuscrit ».

L'un des plus anciens manuscrits illustrés contenant un texte dramatique est celui du *Mystère du Jour du Jugement*[30]. Il appartient à la catégorie des « documents multimédia » dans lesquels texte, image et notation musicale se combinent pour proposer au lecteur un complexe de signes qui rendent compte de la richesse du spectacle théâtral et en réactualisent la performance aux yeux du lecteur (Fig. 2). Fait remarquable et révélateur dans ce cas précis, seulement trois didascalies ont été insérées entre les dialogues des personnages. Ici, les images participent à la construction d'un spectacle de la lecture, fournissant au lecteur/spectateur des éléments supplémentaires pour nourrir sa vision de la pièce.

L'un des ouvrages dramatiques les plus connus du XVe siècle, *La Passion Nostre Seigneur* d'Arnoul Gréban, nous est parvenu dans plusieurs manuscrits de types différents, dont trois sont enluminés[31]. Dans le manuscrit Paris BnF fr. 815, les images représentent d'habitude un seul personnage (l'image est associée à leur première intervention dans le dialogue) et seules les images accompagnant les moments clés de l'action sont conçues comme des scènes collectives (La Création, La Crucifixion, La Descente aux Limbes, etc.). Selon l'étude de R. Clark et P. Sheingorn, ce manuscrit, qui est le plus proche du fait de la représentation – en tant qu'événement global et spectaculaire[32] –, présente un assemblage d'images à effet dramatique qui permet au lecteur/spectateur de re-imaginer le texte en tant que performance[33].

29. J. BASCHET, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales HSS*, 51, 1996, p. 93-133 (p. 112).

30. Besançon, BM, ms. 579, vers 1340-1350. *Cf.* R. K. EMMERSON, « Visualising Performance... », *loc. cit.*, p. 245 et 253.

31. Mss A, Paris, BnF, fr. 816 (1473) ; B, Paris, BnF, fr. 815 (1458) ; C, Paris, Arsenal 6431 (1470).

32. Cette précision est nécessaire, puisque certains manuscrits – les *originaux*, les rôles d'acteurs, les livres de régie – sont directement associés au fait dramatique, mais pour un usage à caractère organique ou technique seulement destinés à la régie, à la mise en œuvre, ou à la mise en place du texte, et non à une forme de *reportatio* globale tel un « enregistrement » multimédia.

33. R.L.A. CLARK, P. SHEINGORN, « Performative Reading », *loc. cit.*, p. 140.

Fig. 2: *Mystère du Jour du Jugement*,
Besançon, BM, ms. 579, f° 22v°.

Dans certains cas, plus complexes, les images remplissent une multitude de fonctions. C'est le cas du manuscrit qui renferme la *Passion* et la *Vengeance Jhesuchrist* d'Eustache Marcadé, richement enluminé par un cycle important d'images d'une justification identique à celle de la colonne de texte [34]. La série est dominée par des scènes de dialogue et par la présence de messagers, qui sont autant de témoignages de la communication orale, le texte théâtral étant constitué essentiellement de dialogues. D'autres images, plus rares, représentent des situations qui ne sont pas mises en dialogue et elles suggèrent peut-être que ces scènes ont été représentées lors du spectacle. Certains épisodes clés, comme la guérison de Vespasien par le voile de Véronique, occupent plusieurs images qui constituent des séquences cohérentes et détaillent les étapes successives de l'action. Enfin, le choix des scènes à forte charge dramatique – combat, désespoir, triomphe – souligne une fois de plus le caractère spectaculaire et le potentiel performatif du texte [35].

La création de ces manuscrits, à un âge où le nombre des gens qui savent lire est en voie d'augmentation, pose le problème des différentes pratiques de lecture possibles. De la lecture silencieuse ou à voix haute, mais privée, à la lecture actée devant un auditoire [36], les modalités varient. Le manuscrit devient ainsi un moyen de visualiser le texte par un mode de lecture qui fait appel à l'imagination du lecteur et à ses souvenirs de spectateur. S'il est justifié d'approcher ces images comme des images liées au théâtre, il ne faut pas oublier que leur statut est singulier : la variabilité du support comme de son contexte ainsi que le lien avec le fait dramatique incitent à appréhender chaque cas de façon particulière.

34. Le manuscrit comporte 351 images sur 485 folios, à raison d'une et parfois deux images par page.

35. Pour une analyse des stratégies performatives dans ce manuscrit, voir C. Dragomirescu, « Un guide dans le livre : *Prescheur*/meneur du jeu/auteur dans les manuscrits enluminés des mystères », *European Medieval Drama*, 12, 2008, p. 1-47, et Id., « Production d'un sens nouveau : images et rubriques face au texte théâtral dans le ms. Arras Bibl. Mun. 697 », dans *Efficacité, Actes du 8e congrès de l'Association Internationale pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image*, INHA, Paris, 7-11 juillet 2008 (sous presse).

36. Une pratique qui se déduit de la lecture de certains manuscrits de l'*Istoire de la destruction de Troie la Grant*, de Jacques Milet (1450), composée dans une forme dramatique (texte distribué en répliques par personnages, avec de nombreuses didascalies), mais dont l'auteur précise, dans son épître épilogative, que le texte pourra être lu *ou* joué ; aucune représentation de ce texte n'est connue, et aucun manuscrit ne se présente comme un *original*, c'est-à-dire un modèle destiné à servir de référent pour la production du matériel manuscrit d'un mystère (rôles, matériel de jeu, pancartes, etc.), voir D. Smith, « Les manuscrits de théâtre : introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », *Gazette du livre médiéval*, 33, 1998, p. 1-10. Cependant, plusieurs manuscrits de la *Destruction de Troie* comportent des annotations qui indiquent clairement un texte déclamé, voire joué, comme pour le monologue de Cassandre, où une didascalie précise « ces huit lignes se doivent dire troiz foiz » (cette note marginale se trouve dans plusieurs témoins, voir par ex. Edinburgh, National Library of Scotland, ms. Adv. 19.1.9., f° 298v°).

Une vision idéalisée du théâtre

Cette catégorie inclut les images qui donnent une vision idéalisée du théâtre, selon les conceptions médiévales[37]. Un corpus essentiel est celui des images médiévales du théâtre antique et, en particulier, l'importante tradition des manuscrits de Térence, qui se perpétue jusqu'au XVe siècle, mais dont les témoins carolingiens (IXe-Xe siècles) renvoient à des prototypes bien plus anciens[38]. Même si ces œuvres ne semblent pas avoir été jouées au Moyen Âge, les manuscrits sont l'exemple le plus ancien de textes dramatiques destinés à la lecture. Le concept iconographique à l'œuvre ici revient à placer une image au début des scènes de chaque texte, montrant les personnages engagés dans le dialogue. Mais c'est le frontispice qui donne une image du théâtre antique tel que l'imaginaient les médiévaux : la *scaena* centrale abrite un lecteur qui déclame le texte, tandis qu'autour de lui les acteurs, portant des masques, miment l'action[39] (Fig. 3). Cette vision témoigne de l'intérêt des « médiévaux » pour le théâtre et de la richesse des formes de représentation qu'ils pouvaient concevoir.

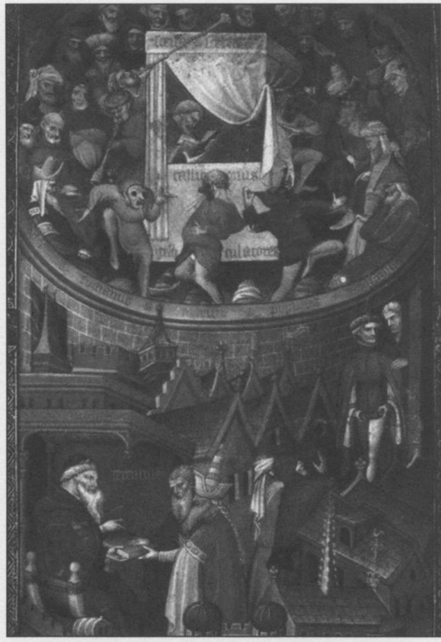


Fig. 3 : Frontispice du *Térence dit de Martin Gouge* (Paris, vers 1407), Paris, BnF, ms. lat. 7907A, f° 2v°.

37. S. PIETRINI, *Spettacoli e immaginario teatrale nel medioevo*, Rome, 2001.

38. J.N. Grant propose la date de *ca* 400, pour le prototype de la classe γ, dans « Γ and the Miniatures of Terence », *The Classical Quarterly*, 23, 1973, p. 88-103 (p. 90).

39. Voir, par exemple, le « Térence de Martin Gouge » (Paris, BnF, ms. lat. 7907A, vers 1407) et le « Térence des Ducs » (Paris, Arsenal, ms. 664, 1410-1412).

Nous avons vu que le plus souvent les images qui accompagnent ou évoquent le fait dramatique au Moyen Âge ne peuvent pas être jugées comme des images « de scène », suivant l'idée d'une iconographie illustrative ; elles entretiennent avec les spectacles médiévaux des liens plus subtils mais pas moins effectifs. Par conséquent, il ne s'agit pas de concevoir une influence directe de l'art sur le théâtre, ou l'inverse, dans une relation de causalité. Il semble plus approprié de faire l'hypothèse d'une relation intertextuelle[40] et intervisuelle[41], permettant la circulation des thèmes et des motifs d'un médium à l'autre, ce qui permet d'envisager le théâtre et la peinture comme des univers interactifs s'enrichissant réciproquement par l'échange de références, en fonction du contexte de production et de réception. Aussi est-il indispensable de distinguer entre une « théâtralité » comme concept plus généralisé de l'art – y compris dans la peinture – et le théâtre proprement dit, à une époque où les manifestations dramatiques ne sont que l'une des formes d'expression d'une société dominée par la performance.

Corneliu Dragomirescu, École des hautes études en sciences sociales, Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval (GAHOM), 54 boulevard Raspail, F-75006 Paris

Vers une typologie des images du théâtre médiéval

Les images associées au théâtre médiéval, et notamment celles des manuscrits des pièces de mystères, permettent de poser la question d'une iconographie théâtrale au Moyen Âge. Comme les images se rapportent le plus souvent à l'histoire et non pas à la représentation en tant que spectacle, il semble plus juste de parler d'images *liées* au théâtre que d'images *de* théâtre. En élargissant le corpus, nous distinguons trois catégories : images liées à un spectacle, images liées à un texte et images donnant une vision idéalisée du théâtre du point de vue de l'homme médiéval. Ces images entretiennent des relations intertextuelles et intervisuelles avec d'autres séries d'images, liées thématiquement, ainsi qu'avec les spectacles eux-mêmes, enrichissant l'acte de réception pour le lecteur/spectateur.

image – lecture – performance – mystère – manuscrit – intervisualité

40. M. Stevens, « The Intertextuality... », *loc. cit.*, p. 322.

41. Terme introduit par M. Camille, « Gothic Signs and the Surplus : The Kiss on the Cathedral », *Yale French Studies*, 80, 1991, p. 151-170 (p. 151) ; depuis, ce terme a intégré le domaine du théâtre médiéval, cf. R.L.A. Clark et P. Sheingorn, « "Visible Words" : Gesture and performance in the miniatures of BnF, ms. fr. 819-820 », dans D. Maddox et S. Sturm-Maddox éd., *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century : The Miracles de Nostre Dame par Personnages*, Turnhout, 2008, p. 193-218.

Towards a Typology of Medieval Theatre Images

The images associated with medieval drama, and in particular those of mystery play manuscripts, allow us to raise questions about a theatrical iconography in the Middle Ages. As the images most often refer to the story itself and not to past performances, it seems more accurate to speak of images *related* to theater than of *theater images*. By expanding the corpus we distinguish three categories : images related to a performance, images linked to a text and images depicting an idealized vision of theater from the medieval man's perspective. These images have intertextual and intervisual connections with other series of images, with which they are linked thematically, as well as with the shows themselves, thus enriching the act of reception for the reader/viewer.

image – reading – performance – mystery play – manuscript – intervisuality

Médiévales 59, automne 2010, p. 77-89

Rose-Marie FERRÉ

L'ART ET LE THÉÂTRE AU MOYEN ÂGE : JALONS ET PERSPECTIVES

Il revient à Émile Mâle d'avoir pour la première fois abordé la question de la relation entre les arts figurés et le théâtre. Ce spécialiste a défendu en effet une thèse de large portée supposant l'influence de l'art dramatique et de ses procédés sur les arts. Même si cette réflexion est aujourd'hui jugée comme trop radicale, il faut cependant rendre justice aux intuitions de ce grand penseur.

Force est aussi de constater que ce domaine de recherche est resté longtemps problématique. Les approches ont été diverses : certains chercheurs se sont réclamés d'É. Mâle tandis que d'autres s'y sont opposés farouchement. Mais, malgré les polémiques, l'indifférence aussi, les interprétations erronées que l'on a faites de ses écrits, É. Mâle a ouvert de nombreuses pistes de recherche. Fonctionnalité des images, dialogue entre les arts, contexte de réception des œuvres, « médialité médiévale » : d'autres voies d'investigation ont vu le jour. Il s'agit donc ici de faire le bilan de ces études et de montrer tout l'intérêt d'une interrogation conjointe de plusieurs modes d'expression artistique.

Si les relations de l'art dramatique et des arts figurés ont intéressé É. Mâle, il convient de revenir en premier lieu, comme l'ont inauguré les auteurs du volume collectif consacré au penseur en 2005[1], sur la démarche plus générale de ce grand intellectuel, premier chargé de cours d'histoire de l'art chrétien du Moyen Âge à l'Université de la Sorbonne en 1906, puis titulaire de la chaire d'histoire de l'art en 1912.

Conséquence de la loi de séparation des Églises et de l'État de 1905, la suppression de la Faculté d'État de Théologie Protestante a laissé en effet la place à de nouveaux enseignements à l'Université. Le cours dont É. Mâle prend alors la charge s'inscrit dans cette démarche laïque qui fait entrer l'étude des arts chrétiens

1. A. VAUCHEZ dir., *Émile Mâle (1862-1954), la construction de l'œuvre : Rome et l'Italie,* Actes de la table ronde qui s'est tenue à l'École Française de Rome les 17 et 18 juin 2002, Rome, 2005.

dans le domaine des sciences historiques. Le sujet de thèse d'É. Mâle (déposé en 1892) est d'ailleurs nouveau – l'étude de l'art chrétien médiéval (XIIIe siècle) –, et ses méthodes d'investigation le sont tout autant : examen critique des documents du passé (sources d'archives et textes théologiques), observation minutieuse des monuments, avec relevés, et analyse sérielle des images.

La composition de son jury de thèse est aussi révélatrice de ce nouveau mode d'enquête qui croise différentes spécialités : ainsi le président, Georges Perrot (1839-1914), directeur de l'École Normale Supérieure et spécialiste d'Antiquité grecque et d'archéologie, ou Charles Victor Langlois (1863-1929), professeur de paléographie et d'histoire du Moyen Âge, futur directeur de l'École des chartes, ou enfin Louis Petit de Julleville (1841-1900), titulaire de la chaire de littérature française du Moyen Âge et d'histoire de la langue française à l'université de la Sorbonne et auteur d'un des premiers ouvrages consacrés au théâtre français du Moyen Âge. Dans cette perspective, les thématiques des enseignements retenues par É. Mâle relèvent pareillement du vaste champ de l'histoire religieuse et suggèrent son intérêt pour l'évolution des idées, comme en témoignent par ailleurs ses quatre grands ouvrages de synthèse (1898, 1908, 1922, 1932).

Toutefois, et en dépit des efforts d'É. Mâle pour faire ressortir l'individualité de la création et de l'artiste, l'art médiéval n'est envisagé que comme un système rigide de signes univoques. De même, les sources écrites sont parfois utilisées mécaniquement pour expliquer le sens des images. Peu d'exemples précis sont finalement présentés, et cela à dessein par souci de synthèse. É. Mâle avouera lui-même avoir voulu constamment « aller à la rencontre de l'esprit » et de la pensée organisatrice propres à tout homme et à ses œuvres. Audacieuse entreprise, certains aspects de cette réflexion doivent à présent être examinés comme la question de l'« influence du théâtre sur l'art à la fin du Moyen Âge ».

Ce sujet a été abordé pour la première fois par É. Mâle lors d'une lecture faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, durant la séance du 31 juillet 1903[2]. Se fondant toujours sur la recherche des sources littéraires, il envisage d'analyser certains motifs iconographiques majeurs des XIVe et XVe siècles à la lumière des témoignages dramatiques. Les quatre articles capitaux intitulés « Le renouvellement de l'art par les *mystères* à la fin du Moyen Âge » publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1904 couronnent cette démarche[3].

2. Analysée dans les *Comptes rendus des séances,* 1903, p. 330.

3. É. MÂLE, « Le renouvellement de l'art par les *mystères* à la fin du Moyen Âge », *Gazette des Beaux-Arts,* 3e s., 31, février 1904, p. 89-106 ; mars, p. 215-230 ; avril, p. 283-301 ; mai, p. 379-394 [repris dans ID., *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration,* Paris, 1908, chap. I, p. 34-74]. D'autres essais de l'auteur reprennent cependant cette thématique : « Influence du théâtre italien sur l'art italien du XVe siècle », *Gazette des Beaux-Arts,* 3e série, 35, février 1906, p. 89-94. Voir aussi ses réflexions sur les drames liturgiques et les arts : ID., « Les influences du drame liturgique sur la sculpture

Dans un premier temps l'auteur se demande « comment l'iconographie chrétienne, qui s'était développée jusque-là avec autant de lenteur que le dogme, a-t-elle pu se transformer si brusquement ? » Il répond en affirmant que « ce changement s'explique par l'épanouissement du théâtre religieux dans la Chrétienté tout entière au commencement du xve siècle[4] ». Mais É. Mâle montre surtout que les auteurs dramatiques se sont inspirés essentiellement des *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* du pseudo-saint Bonaventure pour créer de nouvelles scènes, plus pittoresques et dynamiques. Ce n'est qu'ensuite, par l'intermédiaire des mystères, que l'ancienne iconographie s'est renouvelée. Déjà, l'auteur remarque que la pensée franciscaine a pu enrichir le jeu théâtral[5].

Dans son deuxième article, É. Mâle insiste sur le fait que les artistes, qui assistaient aux représentations théâtrales et qui y collaboraient le plus souvent, s'inspiraient directement pour leurs œuvres des scènes qu'ils avaient vu jouer. S'appuyant sur plusieurs exemples – Procès de Paradis, Annonciation, Passion –, il souligne dès lors la primauté du drame sur les arts figurés : « On peut dire de toutes les scènes nouvelles, qui entrent alors dans l'art plastique, qu'elles ont été jouées avant d'être peintes[6]. » Fidèle à ses premières amours, É. Mâle en arrive même à considérer que, par le biais des *Méditations sur la vie de Jésus-Christ*, « c'est le génie du xiiie siècle qui a vivifié la littérature et l'art du xve siècle »[7] !

Le troisième article explore aussi les épisodes et les agencements iconographiques inédits que le texte du pseudo-saint Bonaventure ne peut expliquer. É. Mâle passe alors en revue les événements de la vie de Jésus-Christ, en mettant en évidence tout ce que l'art doit à l'influence directe des mystères (par exemple les personnages nouveaux des sages-femmes pendant la Nativité, l'Adoration des Bergers ou encore la scène de la Véronique lors du Portement de Croix – thème que l'on retrouve en fait dans la littérature aprocryphe). Il affirme que « les mystères ont mis sous les yeux des artistes des scènes de la vie de Jésus-Christ auxquelles ils n'avaient jamais pensé, et leur ont donné l'idée de les représenter[8] ». Les artistes ont aussi emprunté aux mystères les costumes des personnages. Allant plus loin, l'historien de l'art voit dans le nouveau réalisme du xve siècle la marque du drame. Prenant l'exemple de la Crucifixion, dorénavant dépouillée de tout symbolisme, il conclut que « ce désir de représenter un fait dans sa vérité historique n'a

romane », *Revue de l'art ancien et moderne,* 22, août 1907, p. 81-92, ou Id., « Le drame liturgique et l'iconographie de la Résurrection », *Revue de l'art ancien et moderne,* 39, avril 1921, p. 213-222 : É. Mâle établit en effet un puissant rapprochement entre l'art et la liturgie puisqu'il considère la liturgie comme le domaine par excellence de la pensée symbolique de la période médiévale.

4. É. Mâle, *op. cit.,* 1904, p. 95-96.
5. *Ibid.,* p. 106.
6. *Ibid.,* p. 215.
7. *Ibid.,* p. 230.
8. *Ibid.,* p. 289.

pas dû venir d'abord aux artistes» et qu'il faut l'imputer «aux organisateurs des représentations théâtrales»[9].

Enfin, dans le dernier volet de sa réflexion, après avoir abordé les éléments de décors et accessoires que les artistes ont imités de la mise en scène théâtrale, É. Mâle se livre à une conclusion édifiante sur les apports du théâtre à l'art français de la fin du Moyen Âge. Non dénué d'intérêt historiographique à cause des problèmes qu'il soulève, nous reproduisons ici le passage terminant les démonstrations d'É. Mâle:

> On a beaucoup écrit sur les Mystères. On a longuement disserté sur l'art des poètes dramatiques, sur leur style, sur leur versification, – toutes choses de peu de prix. On a tout dit des Mystères, sauf pourtant l'essentiel. Car, s'ils méritent l'attention, ce n'est point du tout à cause de leurs qualités littéraires: ce sont de pauvres choses que nos drames religieux du XV[e] siècle. Mais comment leur être sévère quand on songe qu'ils ont inspiré les maîtres les plus exquis? N'est-ce rien d'avoir renouvelé des sujets que trois siècles avaient consacrés, d'avoir (merveille inouïe) enfanté un nouvel art chrétien qui vivra deux cents ans? N'est-ce rien d'avoir enseigné à van Eyck, à Fouquet, à Memling, à Dürer, des groupements, des attitudes, de leur avoir imposé des costumes et jusqu'à la couleur de ces costumes? Cela revient à dire que, dans le théâtre du moyen âge, le tableau vivant a seul de l'intérêt. [...] Les érudits se sont posé mille questions sur la mise en scène des Mystères, comme si c'était là un problème difficile à résoudre. Il suffit de regarder. Les tableaux, les vitraux, les miniatures, les retables nous offrent sans cesse l'image exacte de ce qu'on voyait au théâtre. Certaines œuvres d'art sont des copies plus frappantes encore, car l'action y est simultanée, comme dans les Mystères. Les tableaux de Memling consacrés à la Passion et à la vie de la Vierge – où l'on voit dix scènes différentes se dérouler sur le même fond de paysage, où les acteurs du drame se transportent naïvement d'une *mansion* à une autre – nous donnent l'idée la plus exacte d'une représentation dramatique[10].

Proche des préoccupations qui animaient alors les historiens de l'art français, et dont témoigne l'exposition des *Primitifs français* organisée par Henri Bouchot la même année, É. Mâle met en exergue un fort sentiment national faisant de la France, grâce au théâtre des mystères, le foyer de renouvellement de l'iconographie religieuse[11]! É. Mâle sera toutefois plus nuancé sur la question du rapport des arts figurés et du théâtre dans ses écrits ultérieurs[12].

Loin de n'être qu'une formule obligée, force est pourtant de constater que, si les travaux d'É. Mâle sur l'influence du drame sur les arts figurés sont incontournables, il n'en demeure pas moins qu'ils suscitent de graves débats et présen-

9. *Ibid.*, p. 296.
10. *Ibid*, p. 390.
11. *Ibid.*, p. 392-394.
12. É. MÂLE, *op. cit.*, 1908 (2[e] édition revue et augmentée, 1922), p. 35-85.

tent des limites certaines. Les difficultés générées par ses réflexions concernent autant l'histoire du théâtre que celle de l'art médiéval, sur lequel nous insisterons. Plus largement, la principale aporie présentée par cette thèse est celle d'un raisonnement en termes d'ascendant, et donc d'antériorité et de hiérarchie d'un mode d'expression artistique sur un autre: «Toutes les scènes nouvelles, qui entrent alors dans l'art plastique [du XVe siècle] [...] ont été jouées avant d'être peintes[13].» Que ce soit les attitudes de l'ange et de la Vierge de l'Annonciation qui d'une position hiératique vont adopter sous l'impact des innovations dramatiques les postures de la salutation et de la génuflexion, ou que ce soit les nouvelles scènes pathétiques du cycle de la Passion (les adieux de Marie à son fils ou la scène de la Vierge de Pitié insérée entre la descente de croix et la mise au tombeau), É. Mâle démontre toujours la prévalence du drame[14]. Il franchit cependant la limite de la véracité scientifique en prenant l'exemple de l'apparition du motif de la colonne sur laquelle s'appuie la Vierge avant d'enfanter[15]. S'il accepte qu'aucune trace de cet épisode, inventé et développé encore une fois par le pseudo-saint Bonaventure, n'existe dans le théâtre, É. Mâle voit dans son avènement dans la peinture (flamande notamment) l'influence directe des mystères! Or, l'auteur nie ici le fait que les artistes puissent avoir eu recours directement au texte des *Méditations* pour concevoir de nouvelles scènes et ne veut pas accepter la moindre faille dans le système de dépendance qu'il a élaboré.

Comme le souligne Alois Maria Nagler en 1976 dans un chapitre de son ouvrage sur la mise en scène consacré aux relations des arts figurés et du théâtre[16], le problème principal qui a ensuite préoccupé la critique a été de savoir qui, du théâtre ou des arts visuels, a eu la primauté des innovations iconographiques de la fin du Moyen Âge. Plusieurs courants de pensée se sont alors dessinés dans l'historiographie.

Premièrement, un certain nombre de chercheurs, dont Gustave Cohen, Hildeburgh, Grace Frank ou Otto Pächt par exemple, ont poursuivi fidèlement les positions d'É. Mâle sur l'antériorité du théâtre sur l'iconographie[17].

13. É. MÂLE, *op. cit.*, 1904, p. 215.

14. *Ibid.*, p. 220-227.

15. *Ibid.*, p. 221.

16. A.M. NAGLER, *The Medieval Religious Stage. Shapes and Phantoms*, New Haven – Londres, 1976, chap. 6, p. 89-105.

17. G. COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, 3e édition, Paris, 1951; G. FRANK, *The Medieval French Drama*, Oxford, 1954; W.L. HILDEBURGH, «English Alabaster Carvings as Records of the Medieval English Drama», *Archæologia*, 93, 1955, p. 51-101; O. PÄCHT, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford, 1962. Voir aussi: A. RAPP, *Studien über den Zusammenhang des geistlichen Dramas mit der bildenden Kunst*, Munich, 1936, ou M.D. ANDERSON, *Drama and imagery in english Medieval Churches*, Cambridge, 1963.

Une deuxième thèse consiste, au contraire, à penser qu'à cause des traditions byzantines, l'art graphique avait joui d'une antériorité temporelle et exercé une influence sur les mystères [18]. Enfin, d'autres courants plus nuancés estiment que l'art et le théâtre sont fondés sur une littérature commune (sources apocryphes, *Légende dorée* de Jacques de Voragine, textes mystiques, littérature pastorale) et connaissent donc une évolution parallèle qui empêche tout raisonnement en terme d'influence d'un art sur un autre [19].

Si ces approches présentent par conséquent le défaut de l'univocité, il convient cependant – tant pis pour le truisme ! – de les envisager toutes à la fois eu égard à l'ambivalence et l'ambiguïté de l'art du Moyen Âge. Voici le principal handicap des conceptions d'É. Mâle et des controverses qu'elles ont engagées. Dans un souci revendiqué de systématisation, É. Mâle n'apprécie pas à sa juste valeur le caractère « inter-référent » des arts de la période médiévale, et plus particulièrement du xv[e] siècle. D'ailleurs, le concept d'« influence », litigieux tant il est imprécis et inadapté aux investigations sur l'art du Moyen Âge, met de côté non seulement le contexte précis de création des œuvres et les questions relatives à leurs fonctions, mais évacue aussi toute réflexion sur les paramètres de la commande artistique et sur le travail et le langage esthétique de chaque artiste.

Le dernier exemple pris par É. Mâle est ainsi évocateur ; il concerne la simultanéité des actions du jeu théâtral que l'on retrouve dans la peinture. Selon lui « les tableaux de Memling consacrés à la Passion et à la vie de la Vierge – où l'on voit dix scènes différentes se dérouler sur le même fond de paysage, où les acteurs du drame se transportent naïvement d'une *mansion* à une autre – nous donnent l'idée la plus exacte d'une représentation dramatique » [20]. Peu de prix est ici accordé à la liberté créatrice de l'artiste et aux processus de création des images qui, quand ils sont compris, prouvent que la peinture a ses règles et son langage propre. Et de même, peu de cas est fait aux exercices de méditation entretenus par l'image. C'est ce qui a d'ailleurs été dommageable à l'interprétation de la fameuse miniature du *Martyre de saint Apolline* peinte par Jean Fouquet dans le *Livre d'heures d'Étienne Chevalier* dans laquelle on a voulu voir absolument la retranscription exacte d'une scène de mystère [21]. Les récentes études de Nicole Reynaud rectifient cette vision, même si l'on ne peut pas

18. Par exemple : F.P. Pickering, *Literature and Art in the Middle Ages*, Coral Gables, Fla. (traduction anglaise de la version allemande), 1970. À partir de la deuxième édition de son *Art religieux de la fin du Moyen Âge…* (1922), Mâle prendra également en considération les apports de l'art byzantin et nuancera ses propos sur les rapports du drame et des arts.

19. E. Grube, « Die abendländisch-christliche Kunst des Mittelalters und das geistliche Schauspiel der Kirche », *Maske und Kothurn*, 3, 1957, p. 22-59 (p. 57).

20. É. Mâle, *op. cit.*, 1904, p. 390.

21. Chantilly, Musée Condé, miniature faisant partie des suffrages des saints.

nier une référence explicite au théâtre, mais elles prouvent aussi que l'artiste répondait avant tout aux impératifs de la peinture et non à ceux du théâtre[22].

Le thème des arts dans le théâtre ou du théâtre dans les arts semble en tout cas constituer aujourd'hui un nouveau défi pour l'historiographie. Déjà dans leurs travaux fondateurs, Erwin Panofsky et Pierre Francastel avaient inauguré de nouvelles conceptions de la création artistique, tributaire de son environnement politique, social et culturel[23]. C'est la démarche que l'on retrouve dans le domaine de l'anthropologie historique et chez certains historiens des images comme Hans Belting, Jean Wirth, Jean-Claude Schmitt ou Jérôme Baschet[24].

Mais, au-delà de ces approches théoriques, les liens entre théâtre et peinture ont été abordés par certains historiens de l'art. Bernard Mosse s'est interrogé sur la notion de théâtralité picturale à travers le concept de narrativité au XIVe siècle[25]. D'autre part, certains aspects concrets du théâtre ont intéressé ponctuellement les chercheurs. Les études sur les décors de fêtes soulignent par exemple l'étendue de l'intervention des artistes dans la mise en scène et apportent déjà des pistes de réflexion sur les processus de création des images[26]. Elles ne sont malheureusement ni reprises ni prolongées.

22. N. REYNAUD, *Jean Fouquet. Les Heures d'Etienne Chevalier,* Paris, 2006, p. 216-222. Voir aussi la récente mise au point de V. DOMINGUEZ, « La scène et l'enluminure : l'Apolline de Jean Fouquet dans le Livre d'Heures d'Étienne Chevalier », *Romania*, t. 122, 2004 (3-4), p. 468-505.

23. E. PANOFSKY, *L'Œuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels,* (traduction française de l'anglais), Paris, 1969, ou ID., *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge,* présentation par Daniel Arasse, Paris, 1997. P. FRANCASTEL, *La Réalité figurative : éléments structurels de la sociologie de l'art,* Paris, 1978 (1re édition 1965), voir par exemple p. 73-95, ou du même auteur : *La Figure et le lieu : l'ordre visuel du Quattrocento,* Paris, 1980 (1re édition 1967). Penser également aux réflexions de M. BAXANDALL : *L'Œil du quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (traduction de l'anglais), Paris, 1985.

24. H. BELTING, *L'image et son public au Moyen Âge* (traduction de l'allemand), Paris, 1998, ou *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art* (traduction de l'allemand), Paris, 1998 ; J. WIRTH, *L'Image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècle),* Paris, 1989, ou bien encore J. BASCHET, J. CL. SCHMITT dir., *L'Image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval,* Paris, 1996.

25. B. MOSSE, « De la théâtralité de la peinture au XIVe s. D'Assise à Avignon : théâtre et peinture », dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance,* Actes du 115e Congrès national des sociétés savantes, Section d'histoire médiévale et de philologie, Avignon, 1990, Paris, 1991, p. 83-92.

26. Par exemple : A. MÉLICOQ, « Artistes des XVe et XVIe siècles qui ont orné les hourds des joueurs par personnages, etc. », *La Revue de l'Art,* 21, 1865, p. 255-260 ; D. EICHBERGER, « The *tableau vivant* – an Ephemeral Art Form in Burgundian Civic Festivities », *Parergon. Australian and New Zealand association for medieval and Renaissance studies,* 6A, 1988, p. 37-64 ; F. JOUBERT, « Les peintres du Vœu du Faisan », dans M. TH. CARON, D. CLAUZEL dir., *Le Banquet du Faisan. 1454, l'Occident face au défi de l'Empire ottoman,* Arras, 1997, p. 187-200, ou EAD., « Le Mariage de Charles le Téméraire et Marguerite d'York et ses enjeux artistiques », dans *Art et transferts culturels au temps de Charles le Téméraire* (sous presse). L'intervention des peintres lors de la création des spectacles est aussi connue

Il faudrait aussi se tourner vers les récentes analyses des implications des œuvres d'art dans les pratiques dévotionnelles ou liturgiques comme l'a fait le récent ouvrage dirigé par Francesca Flores d'Arcais, consacré à la théâtralité de la sculpture italienne[27], ou encore les importants travaux concernant les retables siennois[28].

Plus spécifiques aux études théâtrales, certains spécialistes de la littérature ont essayé dans le même temps de montrer toute la pertinence de l'analyse conjointe des arts figurés et de l'histoire du théâtre. Cette nouvelle approche a été promue en particulier par toute une série de volumes intitulés *Early Drama, Art and Music* du Medieval Institute de la Western Michigan University. Les travaux de Clifford Davidson, et notamment son *Drama and Art* de 1977, ont inauguré une nouvelle méthode de recherche pluridisciplinaire[29]. L'auteur a cherché à savoir ce que l'histoire de l'art pouvait apporter à la connaissance de l'histoire du théâtre. Il envisage les arts visuels comme des outils indispensables à la compréhension du drame médiéval. Certes réductrice, cette position permet cependant d'imaginer une relation du théâtre et des arts en termes d'échanges, mettant fin par là même à toute conception hiérarchique dans la veine d'É. Mâle.

Martin Stevens nuance néanmoins cette tentative. Il propose notamment de réexaminer la relation entre l'art dramatique et les arts figurés en dépassant, d'une part, l'interprétation causale (l'influence d'un art sur un autre) et, d'autre part, la proposition de Clifford Davidson de n'utiliser les arts que comme des outils pour le théâtre. Analysant le célèbre retable de la *Passion* de Hans Memling (Turin), Stevens veut démontrer l'intertextualité de deux moyens d'expression artistique de la fin du Moyen Âge[30].

dans les monographies consacrées aux artistes : voir par exemple les travaux d'Élisabeth Dhanens sur Hugo van der Goes.

27. F. Flores d'Arcais dir., *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo,* Milan, 2005. Consulter aussi : M. Burresi dir., *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo,* Milan, 2000.

28. Entre autres : K. Van der Ploeg, « How liturgical is a medieval altarpiece ? », dans V.M. Schmidt éd., *Italian panel painting of the Duecento and Trecento, Studies in the history of art*, 61, 2002, p. 102-121 ; P. Crossley, « The Man from Inner Space : Architecture and Meditation in the Choir of St Laurence in Nuremberg », *Medieval Art – Recent Perspectives : A Memorial Tribute to C.R. Dodwell,* Manchester, 1998, ou B. Williamson, « Altarpieces, Liturgy and Devotion », *Speculum*, t. 79/2, 2004, p. 341-406.

29. C. Davidson, *Drama and Art : An Introduction to the Use of Evidence from the Visual Arts for the Study of Early Drama, Early Drama, Art, and Music Monograph Series*, 1, Kalamazoo, 1977, en particulier chap. 1 : « Drama and Art », p. 1-14, et le chap. 9 : « Interdisciplinary Criticism and Medieval Drama », p. 100-125.

30. M. Stevens, « The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama », *New Literary History,* 22, 1991, p. 317-337.

Cette méthode prolonge finalement celle de Pamela Sheingorn qui, dans ses nombreux essais, a montré toute l'importance de la prise en compte de la réciprocité des arts visuels et performatifs [31]. Ses travaux portent aussi sur les problématiques du manuscrit et du rapport texte-image. En particulier, son article rédigé en collaboration avec Robert Clark sur les manuscrits illustrés du mystère de la *Passion* d'Arnoul Gréban pose la question fondamentale des pratiques de lecture et de réception [32]. Ces réflexions apportent en effet de nouveaux éléments de compréhension sur les relations des différents langages artistiques – éphémères ou pérennes [33]. Cette démarche, ainsi adoptée, dans le cadre de recherches récentes, pour l'étude de diverses œuvres d'art, a le mérite de mettre justement en valeur le caractère parfois « intermédiatique » de la création artistique médiévale [34].

L'exemple du retable du *Portement de Croix* que le sculpteur Francesco Laurana a exécuté pour le roi René en 1478, et destiné à orner l'autel majeur de l'église des Célestins d'Avignon, est à ce titre particulièrement révélateur [35] (Fig. 1). En effet, son iconographie a longtemps interpellé les chercheurs qui,

31. Par exemple, se référer à P. SHEINGORN, « On Using Medieval Art in the Study of Medieval Drama : an Introduction to Methodology », *Research Opportunities in Renaissance Drama,* 22, 1979, p. 101-109 ; « The Visual Language of Drama : Principles of Composition », dans M. BRISCOE, J.C. COLDEWEY dir., *Contexts for Early English drama,* Bloomington, 1989, p. 173-191, ou « Medieval Studies and the New Art History », *Mediaevalia,* 18, 1995, p. 143-162.

32. R.L.A. CLARK, P. SHEINGORN, « Performative Reading : The Illustrated Manuscripts of Arnoul Gréban's *Mystère de la Passion* », *European Medieval Drama,* 6, 2002, p. 129-154, ou « Were Guillaume de Digulleville's Pèlerinage "Plays" ? The Case for Arras 845 as Performative Anthology », *ibid.*, 12, 2008, p. 109-147. Voir aussi P. SHEINGORN, « Illustrations in the Manuscript of the Lille Plays », *Research Opportunities in Renaissance Drama,* 30, 1988, p. 173-176, ou M. CRUSE, G. PARUSSA, I. RAGNARD, « The Aix *Jeu de Robin et Marion :* Image, Texte, Music », *Studies in Iconography,* 25, 2004, p. 1-46.

33. Se référer également à L. WEIGERT, « Velum Templi : Painted Cloths of the Passion and the Making of Lenten Rituals in Reims », *Studies in Iconography,* 24, 2003, p. 199-229, et « Illuminating the Arras Mystery Play », dans N.A. ROWE, D.S. AREFORD dir., *Excavating the Medieval Image. Manuscripts, Artists, Audiences : Essays in Honor of Sandra Hindman,* Aldershot, 2004, p. 81-108 ; puis aux travaux d'E. GERTSMAN, « Pleyinge and Peyntynge : Performing the Dance of Death », *Studies in Iconography,* 27, 2006, p. 1-43, et ID., *Visualizing Medieval Performance. Perspectives, Histories, Contexts,* Aldershot, 2008.

34. R.-M. FERRÉ, *La Commande artistique à la cour de René d'Anjou : un concert de mots et d'images,* Thèse de l'université de Paris IV-Sorbonne, 2008.

35. Pour une étude détaillée de cette œuvre, voir R.-M. FERRÉ, « De la théâtralité des images : l'exemple du retable du « Portement de croix » de Francesco Laurana pour le roi René (1478) », dans C. CONNOCHIE-BOURGNE dir., *Les Arts et les Lettres en Provence au temps de René d'Anjou : analyses, rayonnement, mémoire* (sous presse). Sur le retable, on peut également se référer à : *Le Roi René en son temps : 1382-1481, Musée Granet – Aix-en-Provence, 11 avril – 30 septembre 1981,* Aix-en-Provence, 1981, p. 163-167 ; F. ROBIN, *La Cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René,* Paris, 1985, p. 247-252, et H.W. KRUFT, *Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance,* Munich, 1995, p. 176-186, 222-223 et documents XIV, XXXI, XL.



Fig. 1 : Francesco Laurana, retable du *Portement de Croix,* 1478-1481, marbre, polychromie, 248 x 289 cm (pour la partie centrale), actuellement dans l'église Saint-Didier à Avignon.

s'ils s'accordent à reconnaître la scène du Portement de Croix, n'ont pas élucidé la présence de la Vierge évanouie devant le funeste cortège – l'assimilant à l'épisode de la Pâmoison lors de la Crucifixion. De même, l'aspect formel, très expressionniste, des sculptures a toujours posé problème eu égard au style habituel, délicat et serein, de l'artiste de formation italienne.

L'analyse des sources d'inspiration de Francesco Laurana ainsi que la mise en perspective des intentions du commanditaire, de l'environnement culturel et spirituel de l'œuvre ont permis néanmoins d'en révéler son sens profond. Si le retable évoque un seul et même moment du calvaire, situé avant la Crucifixion, il est une interprétation fidèle d'un extrait du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban – écrivain et dramaturge ayant travaillé au service de René et de son frère Charles du Maine. Cette référence au monde dramatique engage alors à s'interroger sur la réciprocité, voire la fusion, des arts au Moyen Âge.

Dans un autre domaine, l'illustration de l'exemplaire parisien du *Livre du Cœur d'Amour épris* écrit par René d'Anjou en 1457 pose également la question du délicat rapport entre des sources littéraires ou dramatiques et les images [36]. Si ce manuscrit n'est pas à proprement parler un « manuscrit dit de théâtre » [37], son texte

36. Ms Paris, BnF fr. 24399. La décoration de ce manuscrit aurait été exécutée dans les années 1480.

37. Voir à ce propos la typologie proposée par D. Smith, « Les manuscrits "de théâtre". Introduction



Fig. 2 : René d'Anjou, *Livre du Cœur d'Amour épris,* Paris, BnF, ms. fr. 24399, « Roger Bon Temps », f° 124.

et ses peintures renvoient indéniablement à une théâtralité qui permet une réelle efficacité démonstrative. Les peintures de la séquence descriptive des tapisseries de Vénus (fol. 121-124 v°) présentent alors au lecteur/spectateur un vrai théâtre pour le motif du cœur, protagoniste de cette épopée courtoise. Les images se nourrissent ici du monde dramatique en faisant clairement allusion à la *Farce de la Pipée* et à un personnage du théâtre allégorique, Roger Bon Temps[38] (Fig. 2).

D'un point de vue méthodologique, ces cas permettent en outre de prolonger les réflexions engagées par É. Mâle et de fournir, une centaine d'années plus tard, la réponse à ses questionnements sur le dialogue entre les arts. Toutefois, convient-il encore, tout en poursuivant les intentions de ce savant, de nuancer quelque peu les choses.

En effet, alors que l'iconographie traditionnelle estime par exemple que la signification est fixée dans l'objet lui-même, il faudrait peut-être aujourd'hui considérer certes plus précisément les paramètres de la création de l'œuvre (attentes et culture du commanditaire, intentions et expériences de l'auteur et de l'artiste), mais également prendre en considération l'interaction entre l'œuvre d'art et le lecteur et/ou le spectateur qui finalement construit du sens.

Un artiste qui fait référence à l'art dramatique dans son œuvre ou qui mobilise tout autre langage que le sien exclut donc une vision univoque et frontale. Il joue sur la compétence du futur observateur pour repérer des citations et des modes d'expression qui appartiennent à un autre médium et qui ouvrent des possibilités d'interprétation et de signification. Tous les créateurs de la fin du Moyen Âge semblent bien en effet réfléchir sur des nouvelles façons de dire, de voir et de penser le monde. Les écrivains conçoivent ainsi souvent leur écriture en relation avec des images – réelles ou figurées (que l'on songe par exemple à Christine de Pizan ou Guillaume de Digulleville et au développement de l'allégorie que le roi René exploite savamment) –, tandis que les peintres créent des œuvres qui forment de véritables discours.

Enfin, ces interférences entre plusieurs moyens d'expression artistique interrogent sur les démarches à mettre en place pour envisager la création médiévale. Récemment, P. Sheingorn a appelé à un effacement des frontières entre les disciplines de l'histoire de l'art, de la littérature et de l'histoire du théâtre, et a engagé à réfléchir sur ce qui constituerait une histoire de la culture visuelle d'une époque ou d'un milieu, perceptible précisément au point de convergence des études sur les images et le langage[39].

codicologique à des manuscrits qui n'existent pas», *Gazette du Livre Médiéval,* 33, 1998, p. 1-10.

38. R.-M. Ferré, «Pour une "lecture performative" de l'œuvre de René d'Anjou? Le dialogue des arts dans le *Livre du Cuer d'Amours espris* de Paris: écriture, peinture, spectacle. Autour de la série des tapisseries de Vénus», dans Fl. Bouchet dir., *René d'Anjou, écrivain et mécène* (sous presse).

39. P. Sheingorn, «Medieval Studies and the New Art History», *loc. cit.,* en particulier p. 143-

Rose-Marie Ferré – Université de Paris IV-Sorbonne, Institut National d'Histoire de l'Art, 2 rue des Petits-Champs, 75002 Paris

L'art et le théâtre au Moyen Âge : jalons et perspectives

Il revient à Émile Mâle d'avoir souligné les relations entre les arts figurés et le théâtre. Valorisant certes le document écrit et pensant la production artistique en termes d'ascendance ou de hiérarchie, ce grand penseur a cependant été attentif à l'évolution des idées et à leur transmission. Toutefois, il s'agit dorénavant de dépasser ces raisonnements traditionnels de l'influence de l'art dramatique sur les arts visuels et de favoriser une étude plus attentive des paramètres de la commande artistique. À ce titre, il paraît important de signaler les grandes étapes de la recherche sur ce sujet, longtemps resté problématique parmi les spécialistes. Mais, au-delà de ce bilan, il convient aussi de présenter les nouvelles démarches d'analyse de la création médiévale, davantage tournées vers la pluridisciplinarité et la prise en compte de la réciprocité des divers langages artistiques.

iconographie – arts – théâtre – historiographie, Émile Mâle

Art and Theatre in the Middle Ages – Pointers and Perspectives

It returns to Émile Mâle to have underlined the relations between the figurative arts and the theater. Highlighting certainly the written documents and thinking the artistic production in term of ancestry or hierarchy, this great thinker was nevertheless attentive to the evolution of the ideas and to their transmission. However, it is now advisable to exceed these traditional reasonings of the influence of the dramatic art on the visual arts and to promote a more attentive study of the parameters of the artistic command. In this way, it seems important to indicate the big stages of the research on this subject, for a long time remained problematic among the specialists. But, beyond this assessment, it is also necessary to present the new initiatives of analysis of the medieval creation, more turned to the multidisciplinarity and the consideration of the reciprocity of the diverse artistic languages.

Iconography – Arts – Drama – Historiography – Émile Mâle

146. Voir aussi les réflexions de S. Bann, « How Revolutionary is the New Art History ? », dans A.L. Rees, F. Borzello dir., *The New Art History*, Atlantic Highlands, 1988, p. 19-29.

Médiévales 59, automne 2010, p. 91-105

Matthieu BONICEL
Katell LAVÉANT

LE THÉÂTRE DANS LA VILLE : POUR UNE HISTOIRE SOCIALE DES REPRÉSENTATIONS DRAMATIQUES

Parmi les formules visant à décrire le théâtre de la fin du Moyen Âge contre lesquelles les historiens spécialistes de ce domaine sont amenés à se positionner, une en particulier hante les manuels scolaires : l'essence du théâtre médiéval aurait résidé dans deux buts, l'édification (par les mystères et moralités) et le divertissement (par les farces et sotties) du public médiéval. Cette observation, que l'on pourrait penser frappée au coin du bon sens, présuppose cependant une vision du phénomène dramatique réduite à la communication exclusive entre acteurs et spectateurs, ou plutôt des acteurs au public (ce dernier apparaissant de fait comme assistant passivement à la représentation), en laissant de côté la perception de l'activité dramatique dans son contexte social. Ainsi, elle réduit le théâtre à la représentation et à sa dimension spectaculaire, en effaçant l'importance du phénomène performatif pour la société médiévale dans son ensemble et en passant à côté de son importance économique, symbolique et politique [1].

Or nous sommes convaincus que, pour évaluer à leur juste mesure la place et l'influence du théâtre comme phénomène social à la fin du Moyen Âge, il nous faut opérer un retour aux sources historiques, souvent convoquées pour documenter la représentation d'un texte de théâtre, mais encore trop rarement

1. Pour désigner le phénomène théâtral, nous utiliserons ici plusieurs termes proches, mais avec des sens légèrement différents, comme suit : la « représentation » désigne l'espace-temps dans lequel l'activité dramatique mise en scène est proposée aux spectateurs ; le « spectacle » renvoie au dispositif global dans son organisation pratique et matérielle ; la « performance » couvre un champ plus large, celui par lequel le phénomène théâtral est saisi dans le lien qui est créé avec les spectateurs, c'est-à-dire en prenant en compte non plus seulement ce qui est représenté, mais également son impact sur un public et dans un contexte socio-politique spécifique.

étudiées pour cerner les cultures dramatiques. Le problème qui se pose alors est simple mais appelle plusieurs réponses, qui ne s'excluent pas, mais se complètent : quelles sources sont disponibles pour contribuer à l'histoire du théâtre, et comment les appréhender ?

Nous voulons ici proposer quelques pistes de réflexion à partir de nos propres recherches, pour souligner à quels problèmes et à quels enjeux méthodologiques est confronté l'historien du théâtre, à travers une sélection d'exemples tirés de nos espaces d'étude respectifs – Avignon (M. Bonicel) et l'espace Flandres-Hainaut-Picardie (K. Lavéant)[2]. L'étude du premier de ces espaces permettra de mettre en évidence la nécessité d'opérer un retour aux sources, et montrera l'intérêt de centrer une telle étude sur les fonds comptables. L'approche de la deuxième région géographique nous donnera ensuite la possibilité de confirmer l'utilité d'une telle approche pour renouveler l'étude de questions complexes, en reprenant à titre d'exemple celle, essentielle, du (ou des) public(s) du théâtre médiéval.

Produire la performance : l'étude ciblée d'une aire géographique

La recherche de sources historiques concernant le théâtre médiéval dans un espace géographique cohérent d'un point de vue politique ou social conduit souvent le chercheur à s'interroger sur le contexte documentaire dans lequel il se trouve et à tenter d'identifier les producteurs de documents pouvant l'intéresser. Cette considération semble évidente mais elle se révèle d'une particulière vérité avec un sujet aussi « thématique » que le théâtre médiéval, pour lequel on trouve au final, par rapport à la masse des autres sujets, assez peu de documents. Une appréhension globale du producteur dans son ensemble est de notre point de vue nécessaire car elle peut conduire à identifier comme relevant du domaine spectaculaire, ou du moins performatif, un certain nombre de manifestations. Cette identification repose avant tout sur une étude des sources, de leur forme documentaire, de leur circuit d'enregistrement, et des personnes qui sont impliquées dans leur production. Ce type d'étude nous conduit au final à identifier le contexte documentaire de production de sources intéressant l'histoire du spectaculaire ou du performatif, ce qui permet *in fine* d'acquérir un indispensable flair archivistique, qui économise par la suite au chercheur des dépouillements longs, fastidieux et potentiellement stériles.

2. M. BONICEL, *Arts et gens du spectacle à Avignon à la fin du Moyen Âge*, Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, École nationale des chartes, Paris, 2006 ; K. LAVÉANT, *Théâtre et culture dramatique dans les villes des Pays-Bas méridionaux, xve-xvie siècles*, Thèse de doctorat, université d'Amsterdam, 2007, à paraître aux éditions Paradigmes, Orléans, sous le titre *Un théâtre des frontières. La culture dramatique dans les provinces du Nord (xve-xvie siècles)*.

En effet, lorsque l'on s'attache à un fonds d'archives où nombre de séries sont conservées pratiquement en continu, comme c'est le cas à Avignon pour la période 1450-1550, le recoupement des informations déjà en notre possession au départ de l'étude, issues par exemple du dépouillement des articles des revues locales, n'a qu'un temps[3]. Ce travail permet certes de se familiariser avec l'organisation de la documentation, mais arrive un moment où il faut considérer l'institution productrice dans son ensemble, et identifier aussi précisément que possible un certain nombre de critères pouvant être croisés afin de faciliter les dépouillements sériels. En outre, la proximité des sources conservées permet de constater qu'un grand nombre de manifestations publiques, telles que les funérailles, réelles ou fictives, à Avignon (par exemple pour la mort d'un roi de France), offre la possibilité de les rapprocher, sinon du théâtre à proprement parler, au moins du phénomène performatif. En effet, ces événements font appel aux mêmes fournisseurs (peintres, tailleurs, menuisiers par exemple), pour le même type de produits que pour l'organisation de représentations de mystères et autres pièces subventionnées par la municipalité. Ils mobilisent des volumes financiers comparables et comportent une forme de mise en espace qui apparaît dans la comptabilité par exemple lorsque l'on détaille le volume des cierges en fonction de leur positionnement devant tel ou tel dignitaire dans le chœur de l'église, comme pour la messe célébrée à Avignon lors de la mort du pape Pie IV en 1484.

Les sources comptables

Nous ne pouvons malheureusement pas donner ici une description complète du fonctionnement des différentes sources municipales à la fin du Moyen Âge, ce qui est cependant indispensable à toute étude des performances à travers cette documentation. On aurait ainsi intérêt à étudier les documents narratifs s'apparentant à des chroniques (pour Avignon, un ensemble intitulé « correspondance des consuls », série AA; pour les villes du Nord, les récits d'entrées joyeuses conservés dans les archives municipales et parfois également imprimés). Ce complément par rapport aux sources comptables est évidemment fort utile, notamment pour avoir la chronologie précise des événements et la description de leur déroulement, difficilement percep-

3. Soulignons cependant l'intérêt de consulter ces articles qui, bien qu'anciens le plus souvent, constituent toujours un point de départ essentiel pour de nouvelles recherches sur une région spécifique. Pour Avignon, on peut citer: P. Pansier, « Les débuts du théâtre à Avignon à la fin du XVe siècle », *Annales d'Avignon et du Comtat venaissin,* VI, 1919, p. 5-52, ou L. Duhamel, « Le passage de César Borgia à Avignon », *Bulletin du CTHS,* 1889, p. 103-106. Plus globalement, sur les premiers historiens du théâtre, nous conseillons la lecture de ce recueil à paraître : M. Bouhaïk-Gironès, V. Dominguez et J. Koopmans éds., *Les Pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique.*

tibles dans la comptabilité. En revanche, toutes les représentations n'y sont pas décrites, ces documents n'étant pas du tout systématiques. Les délibérations du Conseil de ville, dans la série BB, peuvent aussi être un bon moyen de repérer les spectacles et d'en identifier le promoteur, voire d'étudier un système d'autorisation des représentations (ce type de document permet notamment de retracer le parcours de compagnies d'acteurs itinérantes dans l'espace Flandres-Hainaut-Picardie). Pour une analyse plus précise de ces sources, nous renvoyons le lecteur à nos travaux [4].

Les documents comptables constituent bien souvent l'ensemble le plus exploitable d'un point de vue sériel, et le plus fiable pour rassembler des informations factuelles. En effet, lorsque l'on a la chance de conserver des séries de comptes continues il est possible d'envisager un repérage, non pas systématique, mais au moins séquentiel, d'un assez grand nombre de manifestations à caractère performatif. Il est en revanche indispensable de bien préciser le contexte de production auquel on s'attache et d'identifier clairement un producteur unique, afin d'exploiter des éléments bel et bien comparables. Notre étude portera ici sur la municipalité d'Avignon en tant que producteur de spectacles, en laissant de côté les institutions ecclésiastiques, pourtant nombreuses dans la cité.

La comptabilité d'une ville comme Avignon présente le grand avantage d'être balisée par trois grandes catégories de documents, au sein de la série CC du cadre de classement [5], qui permettent des recoupements, voire des comblements d'information lorsqu'apparaît un «trou» dans l'une ou l'autre série: le registre du trésorier général, le registre des mandats, et les mandats, ou pièces à l'appui. Le premier document, tenu par le trésorier général lui-même et renouvelé chaque année avec l'élection d'un nouveau trésorier, se limite en général à donner le nom du bénéficiaire d'un paiement et le montant de ce dernier. Il est ainsi possible, afin de rendre plus rapide un dépouillement systématique de ces registres, de sonder plus particulièrement les paiements aux courriers de la ville (en dehors de leur salaire, payé tous les mois et dont le montant fixe est facilement repérable) [6]. Certaines fêtes, comme Carême Entrant, donnant régulière-

4. Voir note 1.

5. Pour une description détaillée du fonds des archives communales d'Avignon, on peut se reporter au précieux instrument de recherche de F. Chauzat et C.-F. Hollard, *Répertoire numérique des archives communales d'Avignon antérieures à 1790 déposées aux Archives départementales*, Avignon, 1995.

6. On peut en effet identifier clairement les courriers de la ville, et avant eux les maîtres des rues, comme les principaux employés municipaux délégués à l'organisation des performances. Ils se voient confier, souvent de manière globale, l'organisation des entrées, banquets, festivités publiques, et perçoivent la plupart du temps la totalité des subsides municipaux, à charge pour eux de les redistribuer entre les différents intervenants. Cette constatation faite, il est ensuite facile de repérer rapidement, et de manière séquentielle, les paiements effectués aux courriers de la ville dans les

ment lieu à des banquets avec spectacle, il peut être intéressant de calculer cette date d'une année sur l'autre pour être particulièrement attentif aux paiements importants réalisés durant cette période.

Le registre donnant le numéro de mandat qui ordonne le paiement, il est aisé, une fois un mouvement comptable intéressant repéré, d'aller vérifier dans les liasses de mandats. Ces dernières sont constituées de pièces individuelles comprenant un ordre de paiement en latin de la main du notaire et secrétaire de la ville, et d'une liste détaillée, parfois rédigée par le créancier (ou un intermédiaire chargé d'écrire pour lui). Pour une manifestation importante, comme l'entrée de César Borgia à Avignon en 1498, le seul mandat décrivant les spectacles de théâtre organisés le long du passage du cortège est constitué d'un cahier de plusieurs pages décrivant précisément tous les achats nécessaires (matériaux de construction, textile, cierges), les paiements des artistes, et la destination précise de ce paiement. La description va donc bien au-delà d'une simple liste de fournitures, elle permet précisément de reconstituer le parcours dramatique de l'événement et d'en estimer le coût total.

Le registre des mandats, enfin, comprend une copie du texte des mandats, réalisée par le notaire et secrétaire de la ville lorsque celui-ci récupère le mandat après paiement par le trésorier. Il s'agit souvent d'un volume très épais tenu sur plusieurs années. Outil de contrôle à l'origine, il est aisé d'y avoir recours lorsqu'il existe un manque dans les liasses de mandats.

Intérêt des sources comptables : la matérialité des représentations

L'intérêt évident des sources comptables pour l'étude du théâtre médiéval est qu'elles nous apportent des éléments précis pour l'étude matérielle des représentations. L'étude de pièces comptables dans un contexte déterminé nous permet, d'une part, d'estimer le coût des représentations, et, d'autre part, d'en estimer la portée à l'échelle plus globale de l'économie d'une collectivité.

Les pièces à l'appui d'une comptabilité municipale nous donnent beaucoup de renseignements précieux pour percevoir la matérialité des spectacles à la fin du Moyen Âge. Elles indiquent souvent la liste précise de tous les éléments ayant été achetés pour former le décor, les costumes, l'aménagement des espaces publics, le salaire des intervenants. Il est aussi possible d'y percevoir les éléments les plus coûteux. Le textile et l'éclairage sont parmi les postes les plus importants, à tel point que le drap est parfois simplement loué (notamment pour les grands pans de tissus destinés par exemple à couvrir des parties de bâtiments), de même que les cierges que l'on pèse chez le fournisseur avant et

registres du trésorier général, qui note toujours le destinataire d'un paiement, alors qu'il n'en enregistre pas forcément le motif.

après utilisation et pour lesquels on ne paie que la cire effectivement consommée. Si on reprend l'exemple de l'entrée de César Borgia en 1498 à Avignon, le coût total des festivités s'élève à 1905 florins. Les principaux postes sont le textile (49 %), les frais de bouche (23 %), les frais artistiques purs (théâtre, danse, musique, 9 %), la construction des infrastructures (7 %), les frais de décors et de peinture (6 %), les salaires autres que ceux des artistes (6 %).

En ce qui concerne le théâtre à proprement parler, il est assez fréquent qu'un personnage se voie remettre une somme d'argent globale pour la composition et l'exécution d'un jeu ou d'une farce. Cette somme est alors visiblement destinée à couvrir ses frais d'écriture ou de mise en scène et le salaire de ses comédiens. Certains citoyens ont parfois la délégation de la ville pour organiser eux-mêmes l'ensemble des spectacles autour d'un point précis, par exemple lors du passage d'une grande entrée. Ainsi, en 1498, à Avignon, Pierre de Sarrachana est mandaté pour prendre en charge l'échafaud de la Porte Saint-Lazare. Il remet par la suite un compte précis de cet événement au notaire et secrétaire de la ville pour obtenir remboursement. Un autre citoyen, Jean Lorin, se voit confier l'organisation des danses à l'hôtel de ville pour cette même entrée.

Les modes de financement

La majeure partie des subsides de la ville d'Avignon provient aux XVe et XVIe siècles des impôts indirects, ou gabelles, essentiellement prélevés sur les marchandises entrant et sortant de la cité[7]. Leur collecte est affermée à des particuliers qui versent ensuite une somme globale et périodique à la ville, en trois ou quatre « cartons de gabelle » annuels identiques.

L'argent peut aussi provenir d'un emprunt à plus ou moins court terme afin de pallier les problèmes de trésorerie et de s'assurer rapidement de liquidités importantes. Ainsi, en 1498 toujours, la ville d'Avignon emprunte à Pons Lartessuti la somme de deux mille écus d'or au taux de 7 % pour financer les festivités de l'entrée de César Borgia et le présent qui doit lui être offert. Cette décision du Conseil de ville, datée du 5 octobre 1498, intervient après une autre, datée du 2 octobre, indiquant le souhait de la municipalité de lever des pensions sur l'hôtel de ville auprès des citoyens de la ville à hauteur de deux mille écus d'or. Il est donc probable que la municipalité se soit rapidement ravisée en se rendant compte peut-être que la levée d'une telle somme auprès d'une multitude de citoyens serait trop longue, dans un contexte d'urgence.

7. Pour une étude plus complète sur les modes de financement des spectacles, nous renvoyons à M. Boniciel, « Les modes de financement public des spectacles à Avignon à la fin du Moyen Âge », *Studies in Early Modern French*, 13, 2010, p. 31-40.

Les prix

La notion de budget semble absente de la comptabilité avignonnaise. On se demande alors comment les administrateurs municipaux sont capables d'estimer précisément le coût des spectacles qu'ils organisent et la compatibilité de celui-ci avec les sommes qui sont à leur disposition. Si nous n'avons pas de réponse catégorique à cette question, il est en revanche possible d'avancer le fait que leur contact matériel avec l'argent, et une assez grande stabilité des prix de ce type d'activités à la fin du Moyen Âge, leur permettent d'avoir une connaissance intrinsèque des prix habituellement pratiqués et du coût moyen des événements.

Cette connaissance des prix semble transparaître dans un certain nombre de mandats où l'on remarque que le notaire est secrétaire de la ville, lorsqu'il appose l'ordre de paiement sur un mandat qui a été préparé par le créancier lui-même avec la liste des prix à payer, raye certains prix pour en noter un autre moins important, parfois précédé de la mention : « réduit à ». Il est possible de penser que la municipalité est alors autorisée à fixer elle-même les prix qu'elle souhaite payer en fonction de la connaissance qu'elle a de ceux-ci, ou bien que les prix avaient fait l'objet d'une négociation préalable dont nous n'aurions pas gardé la trace. Dans cette seconde hypothèse, le notaire et secrétaire, au moment de la réception du mandat, serait chargé de faire respecter cet accord.

Si on parvient à connaître le prix de certains éléments comme le textile, les cierges, la fabrication de décors peints par exemple, d'autres sont beaucoup plus délicats à évaluer, notamment ceux des prestations artistiques. En effet, comme nous l'avons dit plus haut, la composition et l'exécution d'un jeu ou d'une danse sont souvent confiées à un artiste, à charge pour lui de recruter et de rémunérer ses compagnons. La part de ce qui revient à l'auteur/meneur de jeu et celle de chacun des prestataires sont alors difficiles à déterminer. Pour les musiciens en revanche, la tâche est plus aisée dans la mesure où certains sont des salariés permanents de la ville (comme les joueurs de trompette) et où d'autres (comme les ménétriers de bas instruments) sont employés directement et font l'objet d'une ligne de paiement particulière dans la comptabilité.

Lieux de spectacles et typologie des performances

L'étude globale d'un espace géographique et institutionnel précis permet également de repérer un certain nombre de constantes en ce qui concerne l'environnement matériel et géographique des performances. Ainsi, à Avignon, on peut déterminer quels sont les lieux de spectacles le plus souvent utilisés dans la ville (la Maison de la Ville, le Puits-aux-Bœufs, la Porte Saint-Lazare, l'église des Cordeliers...).

Enfin, l'étude globale du phénomène performatif pour une période et une aire géographique données permet d'établir une typologie de différents événements présentant des caractéristiques communes, par la trace qu'ils laissent dans la documentation. Ainsi, on se rend compte que les entrées solennelles, les banquets de Carême Entrant mais aussi les messes célébrées à l'occasion de funérailles, réelles ou symboliques, de grands dignitaires, sont organisés par le même personnel municipal, mobilisent le même type de fournisseurs et d'artisans, et nécessitent très souvent des volumes financiers comparables.

Cette proximité d'un grand nombre d'événements dans les traces qu'ils nous laissent nous conduit à penser que la société urbaine de la fin du Moyen Âge accorde au fait performatif une place essentielle. De fait, à travers l'étude de ces documents comptables, essentiels à la compréhension de l'organisation de la société urbaine à la fin du Moyen Âge, c'est bien l'omniprésence du fait théâtral dans l'espace public que l'on peut lire en plein ou en creux, selon ce que les mentions disent ou ce qu'il faut en reconstruire en les croisant avec d'autres sources d'archives. Pour souligner et développer ce dernier point, nous proposons à présent de nous pencher également sur un objet plus difficile à discerner immédiatement dans ces sources, mais essentiel à la compréhension du phénomène performatif.

Le public des performances et ses réactions : sources et enjeux historiques

Parmi les nombreux domaines de recherche des historiens du théâtre médiéval qui restent à (ré-)explorer, l'étude du public des représentations présente en effet un intérêt certain et des difficultés particulières. Intérêt du sujet pour l'histoire des mentalités et pour l'histoire politique et religieuse, si l'on admet que par ce biais on peut éclairer d'un jour nouveau la réflexion sur la formation de l'opinion publique à la fin du Moyen Âge. Difficultés liées à la rareté des sources qui permettraient de documenter la composition de ce public ainsi que sa réaction lors de représentations. Ce dernier point, en particulier, est problématique puisqu'il échappe en partie à la consignation par l'écrit. Cependant, son étude demeure essentielle, car elle permet de déterminer la réception d'une performance par son public, et non pas seulement la réception d'un texte théâtral par un lectorat. Mis en présence d'un enregistrement de ce texte nécessairement partiel sinon partial[8],

8. De nombreuses questions sont à prendre en compte dans l'analyse d'un support et d'un texte théâtral pour tenter de déterminer son statut par rapport à la performance, notamment celle de savoir à quel moment et pour quel usage ou dans quel but le texte a été mis par écrit, et quel est l'écart entre cet état écrit et celui du texte joué. Ces questions sont déterminantes pour l'étude de la représentation avérée ou possible d'un texte conservé.

voire confronté à son absence (quand une représentation n'est connue que par des sources d'archives), l'historien peut-il espérer saisir le moment même de la représentation et son impact sur le public de l'époque ? En d'autres termes, est-il possible de déterminer quel est (ou quels sont) le(s) public(s) d'une représentation ainsi que l'effet réel d'une performance sur les spectateurs médiévaux ? Cette double question, les historiens du théâtre français ont souvent tenté d'y répondre en étudiant les textes des pièces[9]. Nous ne récusons pas cette approche, qui permet notamment de mettre en lumière le système de communication entre un auteur et son public/lectorat, mais il nous paraît essentiel, en parallèle à l'analyse littéraire des textes théâtraux, d'insister sur la nécessité de prendre en compte les sources historiques, pour montrer en quoi l'étude du public peut nous aider à évaluer l'importance du théâtre comme phénomène social[10].

L'étude des sources

Nous laisserons ici de côté la question de la composition du public, dont l'examen dans les sources d'archives peut être effectué selon la méthode proposée plus haut. Une étude attentive des sources comptables publiques et privées peut en effet permettre d'apporter un nombre certain d'informations précises. Pour ne citer que quelques exemples, on peut ainsi, dans un certain nombre de cas, déduire de mentions faites dans les livres de comptes municipaux et ecclésiastiques (comptes de chapitres notamment) si une représentation était publique, et où elle a pu avoir lieu dans la ville (ou hors les murs), et se faire ainsi une idée des conditions dans lesquelles un public choisi (échevins ou personnages importants) pouvait assister à la représentation (emplacement – balcon ou

9. Pour ne citer que quelques exemples d'articles dont le titre mentionne explicitement le public, A. TISSIER considère ainsi en quelques lignes les « procès-verbaux » de représentations de farces et l'iconographie, pour conclure que « les textes des farces sont plus riches de renseignements », dans son article « Le public des farces en France à la fin du XV[e] siècle et au début du XVI[e] siècle », dans H. KINDERMANN éd., *Das Theater und sein Publikum*, Vienne, 1977, p. 148-160 (p. 150). J.-CL. Aubailly ne procède pas autrement dans son article « Le théâtre profane et son public : étude des envois », *Tréteaux*, 2, 1980, p. 1-15, en cherchant à déterminer quel espace scénique et quel type de public les salutations terminant les farces et sotties permettent de reconstruire ; CL. THIRY mène une analyse similaire pour déterminer l'impact du comique des farces sur les spectateurs dans « L'altérité du rire médiéval. La farce et son public », dans G. SMOLKA-KOERDT, P. SPANGENBERG et D. TILLMANN-BARTYLLA éds., *Der Ursprung von Literatur : Medien, Rollen, Kommunikations-situationen zwischen 1450 und 1650*, Munich, 1988, p. 199-221.

10. A.E. KNIGHT a d'ailleurs montré, avec son étude du théâtre des processions lilloises, que l'on peut lier les deux types d'analyse, pourvu que les données d'archives soient véritablement prises en compte. Parmi ses nombreux articles sur le cas lillois, voir à titre d'exemple « Beyond Misrule : Theatre and Socialization of Youth in Lille », *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 35, 1996, p. 73-84.

fenêtres d'un bâtiment public ou privé – ou frais de bouche par exemple). On peut encore penser aux tentatives d'évaluation du nombre de spectateurs présents lors d'une représentation payante, à partir d'un bilan financier [11].

En revanche, nous souhaitons aborder plus longuement la question, à nos yeux problématique pour l'enquête historique, de la description des réactions des spectateurs. Sur le plan méthodologique, il faut en effet être conscient que la description d'une représentation dramatique sert toujours, dans les documents, un but extérieur à la simple description du phénomène performatif. On doit donc toujours lire cette vision à l'aune de l'arrière-plan contextuel, voire idéologique ou symbolique des sources prises en compte. Ceci est particulièrement clair avec les sources narratives (récits d'entrées, chroniques et journaux personnels) qui relatent des représentations dramatiques· Il nous apparaît que c'est moins la description de l'activité théâtrale et son impact sur les spectateurs qui y sont visés, que la portée symbolique de la performance en tant que composante d'une sociabilité urbaine – ou la valeur du message diffusé par les tableaux vivants, dans le cas spécifique des entrées joyeuses [12]. En effet, pour ces dernières, la vision des activités dramatiques donnée souligne essentiellement la stratégie de communication entre les villes et le prince. Le public (quand il est évoqué) y est toujours unanimement appréciateur du spectacle et admiratif du prince et de sa cour, sous la plume de l'indiciaire observant la cérémonie de la perspective du prince comme sous celle du clerc au service de la municipalité, qui veut mettre en avant les bonnes relations entre la ville et le prince.

Il est pourtant une catégorie de sources historiques pour laquelle la réaction du public est essentielle afin de comprendre le phénomène performatif. Les documents de nature juridique – récits de témoins recueillis dans le cadre d'enquêtes sur des représentations ayant causé des troubles de l'ordre public et les réglementations locales décrivant des comportements problématiques du public – permettent en effet de nuancer la vision par trop incomplète d'un public muet ou pacifique lors des représentations. Des témoignages issus des villes du sud des Pays-Bas soulignent ainsi une attitude particulièrement critique d'un public qui utilise l'occasion de se réunir fournie par la représentation comme un espace pour débattre des idées de la Réforme à un moment où les autorités catholiques répriment sévèrement ce type de discussions sur la voie publique. Citons, à titre d'exemple, la représentation en 1563 dans la petite ville de Mouvaux (près de

11. Voir pour l'exemple de la Passion jouée à Valenciennes en 1547, les calculs de L. Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France. Les mystères*, Paris, 1880, t. II, p. 152-153, et la réévaluation d'É. Konigson, *La Représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, 1969, p. 21-22.

12. Sur les sources et la dimension symbolique de ces spectacles dans l'espace flamand, voir É. Lecuppre-Desjardin, *La Ville des cérémonies. Essai sur la communication politique dans les anciens Pays-Bas bourguignons*, Turnhout (*Studies in European Urban History, 4*), 2004.

Lille) de *La Vérité cachée*, pièce d'inspiration protestante imprimée par Pierre de Vingles à Neuchâtel en 1533 [13]. La description de la représentation et des réactions pour le moins critiques du public envers le clergé catholique subsiste dans les témoignages enregistrés lors de l'enquête visant à déterminer qui sont les responsables qui contreviennent à l'ordonnance impériale de 1559 interdisant de mettre en scène des pièces portant sur des sujets religieux sans autorisation préalable. Soulignons ici que, comme pour les autres sources analysées précédemment, il faut considérer avec précaution les témoignages recueillis en posant la question des motivations des déposants, dont on peut se demander en quelle qualité ils sont interrogés : s'agit-il de simples passants ou de représentants des autorités ecclésiastiques et civiles dont l'autorité a été bafouée (comme c'est le cas à Mouvaux) ? Quel intérêt pouvaient-ils avoir à faire une description détaillée des réactions critiques du public ?

Une prise en compte des législations locales peut permettre de compléter ces témoignages. Ainsi, une image d'un public actif se dessine, comme à Tournai où des ordonnances locales issues du registre des délibérations échevinales de Tournai faites en 1550 et 1551 soulignent une tendance des spectateurs à se manifester bruyamment dans la même auberge où, neuf ans plus tard, des représentations d'histoires bibliques provoquent dans l'auditoire des réactions de prise de parti nettes sur le plan des idées religieuses [14].

Spectateurs et opinion publique

Ces documents, en offrant de précieux renseignements sur les réactions du public à une représentation dramatique, permettent de souligner l'intérêt de prendre en compte le théâtre comme élément de communication et d'expression politique et religieuse à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne. Il nous semble en effet, et nous nous inscrivons en cela dans la continuité des recherches les plus récentes sur la question, que le théâtre joue un rôle dans la formation de l'opinion publique pour la période que nous étudions[15]. Pour reprendre l'exemple

13. K. Lavéant, « Le théâtre du Nord et la Réforme : un procès d'acteurs dans la région de Lille en 1563 », *European Medieval Drama*, 11, 2007, p. 59-77, et A. Lottin, « Un précieux témoignage de la diffusion du calvinisme dans la châtellenie de Lille : La Farce de Mouvaux (1563) », *Annales du comité flamand de France*, 61, 2003, p. 155-161.

14. Sur les représentations problématiques à Tournai, voir K. Lavéant, « Le théâtre et la Réforme dans le nord de la France », dans M. Bouhaïk-Gironès, J. Koopmans et K. Lavéant éds., *Le Théâtre polémique français (1450-1550)*, Rennes, 2008, p. 161-177. Les ordonnances sont reproduites par A. Delangre, *Le Théâtre et l'art dramatique à Tournai*, Tournai, 1905, p. 9.

15. Nous nous inscrivons ici dans la continuité des travaux récents proposés par les historiens médiévistes sur la réévaluation des théories de J. Habermas concernant la notion d'espace public au Moyen Âge. Nous renvoyons en particulier à la très riche analyse de l'impact des textes littéraires

de Mouvaux, on peut poser l'hypothèse que c'est bien l'ensemble du village qui assiste à la représentation, et qui discute, pendant la représentation, des débats religieux qui agitent la région dans les années 1560, témoignant ici d'un débat public à l'échelle locale[16]. En ce sens, on peut bien parler d'un mouvement de communication réciproque entre la scène et la salle. En effet, la parole théâtrale libère celle du public, qui s'exprime et débat des affaires du temps avant, pendant et après la représentation, profitant de l'occasion fournie par cette dernière pour s'assembler (alors que les rassemblements publics sont étroitement surveillés par les autorités). La mise en scène de questions théologiques couvertes par le jeu des allégories permet ainsi la discussion ouvertement critique au sein du public, et elle témoigne parallèlement du désir de ce public de porter le débat sur la place publique (au sens figuré et au sens propre, grâce au dispositif scénique construit sur la place du village ou improvisé à l'intérieur de l'auberge, autre lieu de sociabilité par excellence). Il ne faut en effet pas oublier que ce sont des habitants du village (dont certains sont fils d'un représentant de l'ordre, qui plus est) qui organisent cette représentation à Mouvaux, bravant sciemment les placards impériaux interdisant de tels événements. Il nous semble que la spécificité du théâtre dans ce cas est de créer, le temps de la représentation, un espace symbolique de discussion et de réflexion, qui échappe au contrôle des autorités par la censure habituelle des textes et de la parole.

De plus, il faut souligner que la représentation théâtrale précède les manifestations plus violentes de contestation religieuse telles qu'elles se produisent en 1566 pendant la vague d'iconoclasme qui touche une grande partie des villes de la région[17]. Il n'est en effet certainement pas anodin que les pièces jouées à Tournai

et en particulier des représentations à caractère dramatique sur la formation de l'opinion publique et son expression dans les Pays-Bas, proposée par J. BLOEMENDAL et A. VAN DIXHOORN, « The Sharpness of a Honed Tongue. Literary Texts and Public Opinion in the Early Modern Netherlands », dans J. BLOEMENDAL et A. VAN DIXHOORN éds., *Literary Culture and Public Opinion in the Early Modern Low Countries*, Leyde, (à paraître).

16. Si l'on en croit les témoins, le public s'élèverait à 1500 spectateurs. En 1505, on compte 104 feux soit environ 520 personnes à Mouvaux. Si l'on table sur une croissance explosive de la population en cinquante ans avec un doublement du nombre de feux similaire à celui de la ville voisine de Tourcoing sur la même période, on obtient un passage à environ 1000 habitants vers 1550. Même en admettant la présence de spectateurs venus de l'extérieur de Mouvaux et une exagération possible des témoins concernant le chiffre de 1500 spectateurs, on peut envisager sans problème que ce soit bien la quasi-totalité des habitants du lieu qui assistent à la représentation. Pour les chiffres concernant la croissance démographique dans la région, voir A. LOTTIN et PH. GUIGNET dir., *Histoire des provinces françaises du Nord*, t. 3 : *De Charles Quint à la Révolution française (1500-1789)*, Arras, 2006, p. 29-30, A. LOTTIN dir., *Histoire de Tourcoing*, Westhoek, p. 49-55 et p. 62-66, et A. DERVILLE, *Enquêtes fiscales de la Flandre wallonne 1449-1549*, t. 3 : *Les enquêtes de 1498 et 1505*, Lille, 2003, p. 177.

17. Mouvaux et Tournai sont également touchées : voir la carte proposée par A. LOTTIN et S.

et Mouvaux que nous avons étudiées mettent notamment en scène le prophète Élie vilipendant les statues du dieu Baal et l'épisode célèbre du Veau d'or. On peut alors soumettre l'idée selon laquelle ces représentations ont préparé le terrain pour des actions prolongeant un mouvement d'opinion publique dans ces villes, au moins autant (sinon plus, vu la possibilité de toucher un auditoire important par la représentation en public) que la dispersion de textes copiés ou imprimés ou d'autres modes de propagation des idées de la Réforme.

Ces réflexions, qu'il faudra confirmer par de plus amples recherches dans les archives de la région, illustrent la nécessité de rendre au théâtre la place qu'il mérite comme phénomène de communication sociale et politique de grande ampleur dans les villes de la fin du Moyen Âge.

À travers ces quelques exemples tirés de deux régions, nous espérons avoir montré la nécessité d'un retour aux sources historiques afin de mieux comprendre la place du théâtre dans la société de la fin du Moyen Âge, non plus seulement comme phénomène littéraire, mais également comme vecteur des idées voire des débats qui peuvent occuper l'espace public à cette période. Du fait du volume imparti, nous nous sommes limités à la présentation détaillée d'un type de sources : les documents comptables, et d'un champ d'interrogation : le public des représentations dramatiques tel qu'on peut le saisir, à travers les sources judiciaires, dans son rapport problématique aux idées politiques et religieuses présentées sur la scène.

Le lecteur aura compris que de tels champs d'enquête se multiplient si l'on veut saisir l'ensemble des questions matérielles touchant à la mise en place pratique du cadre de la représentation (scène, espace de jeu dans la ville, autorisation, organisation, financement et direction de la représentation par des « meneurs de jeu »...) aussi bien qu'à l'impact symbolique du phénomène performatif dans l'espace urbain francophone des XVe et XVIe siècles.

Ajoutons à cela la nécessité de mettre en parallèle des études sur des espaces géopolitiques variés bien que comparables sur le plan linguistique, et le lecteur pourra se faire une idée de l'ampleur de la tâche qui attend les historiens du théâtre dans les décennies à venir – un travail de longue haleine, qui non seulement permettra une meilleure (re-) connaissance du théâtre médiéval mais qui contribuera aussi à un nouveau regard sur la société qui en a fait un élément essentiel de son fonctionnement.

DEYON, *Les Casseurs de l'été 1566, l'iconoclasme dans le Nord*, Paris, 1981, p. 39.

Matthieu Bonicel – Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, 58 rue de Richelieu, 75084 Paris

Katell Lavéant – Universiteit van Amsterdam — Spuistraat 134, 1012 VB Amsterdam, Pays-Bas

Le théâtre dans la ville : pour une histoire sociale des représentations dramatiques

Pour évaluer à sa juste mesure la place et l'influence du théâtre comme phénomène social à la fin du Moyen Âge, il faut opérer un retour aux sources historiques, encore trop rarement étudiées pour cerner les cultures dramatiques. Quelles sources sont disponibles pour contribuer à l'histoire du théâtre, et comment les appréhender ? Nous proposons ici deux cas d'étude. D'abord, l'étude ciblée d'une zone géographique et de ses archives comptables, à travers l'exemple d'Avignon pour la période 1450-1550, permet de mettre en avant la matérialité de la représentation et l'importance du théâtre comme phénomène social dans l'espace municipal. Puis l'étude de la réception d'une représentation théâtrale par son public, grâce à l'analyse d'archives judiciaires dans les provinces du Nord, pose la question du rôle du théâtre dans la formation d'une opinion publique pendant la Réforme. On peut ainsi saisir l'ensemble des questions matérielles touchant à la mise en place pratique du cadre de la représentation aussi bien qu'à l'impact symbolique du phénomène performatif dans l'espace urbain francophone des XVe et XVIe siècles, pour aboutir à une meilleure reconnaissance du théâtre médiéval et un nouveau regard sur la société qui en a fait un élément essentiel de son fonctionnement.

théâtre – comptabilité municipale – archives – justice – cérémonies publiques – Provence – Avignon – Nord de la France – Pays-Bas

Drama in the City : toward a Social History of Theatrical Performances

In order to evaluate the role and influence of drama as a social phenomenon in the Late Middle Ages, one has to go back to the historical sources, that are still rarely studied to understand the theatrical cultures of the time. Which sources are available for the historian of drama, and how can we use them ? We propose here two study cases. First, the study of a specific geographical area and its accounting records, with the example of the city of Avignon between 1450 and 1550, allows understanding the material aspects of the performance as well as the importance of drama in the municipal environment. Then, the study of the reception of a theatrical performance by its audience, thanks to judicial archives in the Southern Low Countries, shows the role of drama in the process of for-

mation of a public opinion during the Reformation. One can thus comprehend all the material questions linked to organization of a performance as well as the symbolic impact of the performance in the francophone urban environment of the 15th and 16th centuries, in order to shed new lights of medieval drama as well as on the society that used it as an essential element of its functioning.

drama – municipal accounts – archives – justice – public ceremonies – Provence – Avignon – North of France – Low Countries

Médiévales 59, automne 2010, p. 107-125

Marie BOUHAÏK-GIRONÈS

COMMENT FAIRE L'HISTOIRE DE L'ACTEUR AU MOYEN ÂGE ?

À ce qu'on raconte...
Dieu, voyant combien tout le monde s'ennuyait désespérément le septième jour de la création, fit un effort supplémentaire d'imagination pour trouver quelque chose à ajouter au tout qu'il venait de concevoir. Tout à coup, son inspiration éclata au-delà même de ses propres frontières, pourtant illimitées, et il découvrit un nouvel aspect de la réalité : la possibilité de s'imiter elle-même. Il inventa donc le théâtre.
Il réunit ses anges et l'annonça dans les termes suivants, qu'on trouve encore dans un ancien document sanskrit : « Le théâtre sera le domaine où les gens pourront apprendre à comprendre les mystères sacrés de l'univers. En même temps, ajouta-t-il avec une désinvolture trompeuse, ce sera un réconfort pour l'ivrogne et le solitaire ».

Peter Brook [1]

Citer en exergue le beau résultat de l'imaginaire débridé de Peter Brook me permet, sans m'embarrasser d'une autre *captatio benevolentiæ*, d'annoncer sans détour mes intentions pour tenter de répondre à la question titre, comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ? 1) sortir d'une vision nationale de l'histoire du théâtre ; 2) m'affranchir à la fois des cadres de l'histoire littéraire (oublier, un peu, Aristote) et de tout un jeu de catégories, de notions, et de concepts associés à l'histoire des artistes ; 3) m'appuyer sur les modèles d'analyse de l'histoire du travail et de la sociologie de l'art ; 4) ne pas renoncer à mener une enquête difficile au plan archivistique ; 5) m'intéresser à l'acteur au travail, à son métier et aux constructions sociales et juridiques de son activité face aux pratiques du droit [2].

1. P. Brook, *Points de suspension*, 1987, Paris, 1992 (trad. fr. J.-C. Carrière et S. Reboud), p. 333.

2. Dans le format ici imparti, cet article programmatique vise à pointer les questions jugées, en l'état actuel de la recherche, les plus impérieuses. Ce texte est le premier volet d'une enquête en cours, dans les archives parisiennes notamment, menée au sein du programme de recherche « Droit et pratiques théâtrales » de l'Organisation néerlandaise pour la recherche scientifique/Universiteit van Amsterdam, dont la suite prendra la forme d'un ouvrage sur les métiers, les statuts et les pratiques des acteurs à la fin du Moyen Âge.

D'où part-on ? « Comment peut-on parler d'acteur au Moyen Âge, dans un monde sans théâtre ?[3] » Ce n'est point faire tort à la mémoire de Jean Duvignaud, tant les travaux du sociologue sont d'une importance capitale, que de citer l'une de ses formules lapidaires. C'est néanmoins avec un plaisir certain que l'on va s'efforcer d'effacer l'un des plus grands malentendus de l'histoire du théâtre et se risquer à lever quelques ambiguïtés terminologiques et conceptuelles.

En effet, être acteur, est-ce un métier ? un art ? un statut ? un travail ? une *technè* ? un état de vie ? une disposition ? une profession ? une activité ? est-elle ponctuelle ? quotidienne ? Le terme renvoie à une réalité multiple, complexe, mouvante selon les périodes, et se charge, encore plus qu'un autre, de subjectivité et de fantasmes. L'image de l'acteur comme monstre social, selon la fameuse formule de Duvignaud, obscurcit encore son histoire. De plus, le lieu commun qui vient immédiatement encombrer toute réflexion historique sur la question est celui du processus de professionnalisation de l'acteur, sans d'ailleurs que la réflexion sur la professionnalité et sa définition soit souvent engagée. Problème politique de surcroît, car les questions du statut juridique et professionnel des acteurs, de leurs conditions sociales et économiques sont sensibles ; et c'est avec passion que le sujet est toujours abordé, dans des débats sociologiques, esthétiques et éthiques[4]. C'est donc sur un terrain à la fois inexploré et miné que l'historien s'avance.

Les raisons d'un silence historiographique : mythes, modèles et enquêtes

La place des acteurs dans l'historiographie sur le théâtre médiéval est quasi nulle[5]. Jusqu'à une date récente, seuls les textes ont été mis au centre des

3. J. Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, 1965, p. 49. Voir le chapitre « Peut-on dire qu'il y ait des acteurs dans les sociétés du Moyen Âge ? », p. 41-50. Je le cite : « Il ne peut y avoir de place pour l'homme qui joue un rôle qui n'est point celui que lui impose son rang (la « grâce d'état ») dans une hiérarchie et un ordre modelé sur l'ordre divin » (p. 41). L'examen attentif des pratiques sociales et culturelles montre au contraire que les notions de jeu et de rôle sont compatibles avec la structure de la société médiévale. La période des XIIIe-XVIe siècles est on ne peut plus riche en attestations de représentations théâtrales les plus sophistiquées au plan dramaturgique. Voir, entre autres, J.-P. Bordier dir., *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières*, Paris, 1999.

4. Il suffit de penser aux tensions sociales et aux débats suscités ces dernières années en France par la réforme du régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle. Voir P.-M. Menger, *Les Intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, 2005 ; S. Proust, *Le Comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Paris, 2006.

5. On pourrait étendre la constatation : l'acteur, son métier, ses pratiques, ses statuts sont rarement mis au premier plan dans l'histoire du théâtre d'une façon générale. On distinguera néanmoins les travaux sur la *commedia dell'arte* (cités *infra* note 49) et les travaux de Florence Dupont sur l'acteur romain : F. Dupont, *L'Acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, 1986 ; F. Dupont,

études. Quant aux représentations théâtrales, elles ont retenu l'attention dans ce qu'elles ont eu de monumental ou de marginal, de ritualisant ou de carnavalesque. L'effort de recherche a été tourné d'abord vers la reconstruction des lieux et des espaces supposés dans lesquels le théâtre médiéval prenait place[6], puis sur les conditions matérielles de la représentation théâtrale[7]. Aujourd'hui, les premières thèses d'historiens soutenues sur le théâtre médiéval montrent un souci de dépasser cette approche pour appréhender les pratiques théâtrales en les replaçant dans leur contexte large, dans la chaîne des pratiques sociales et politiques dans lesquelles elles s'insèrent[8]. Comme dans un angle mort, l'histoire du théâtre médiéval, longtemps aux mains des seuls philologues et codicologues, commence à peine à être un domaine défriché par les historiens. L'étude du théâtre médiéval est encore cependant trop souvent limitée aux modalités de la mise à l'écrit du discours prononcé sur la scène. Or, un texte de théâtre ne peut être compris que dans sa relation aux autres textes (de remaniement en remaniement par exemple) et dans son contexte matériel et social. Ce n'est qu'en éclairant les pratiques des acteurs que l'on peut appréhender la façon dont les textes ont été transmis et diffusés, soit par la circulation des manuscrits – qui ne se meuvent pas seuls –, soit par la transmission orale d'acteur à acteur. L'étude des textes et de leurs problèmes ne peut donc se faire qu'au prix d'un travail important de repérage des acteurs. Si l'acteur au sens restreint et premier est l'objet d'étude ici – celui qui joue sur une scène –, il me semble nécessaire d'une façon plus générale de mettre l'acteur social au centre de l'enquête de l'historien et de l'effort de compréhension des pratiques théâtrales médiévales.

L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque, Paris, 2000. Voir aussi C. Hugoniot, F. Hurlet et S. Milanezi dir., *Le Statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, 2004. Sur le statut juridique de l'acteur en général, la bibliographie est datée : G. Maugras, *Les Comédiens hors la loi*, Paris, 1887 ; P. Olagnier, *Les Incapacités des acteurs en droit romain et en droit canonique*, Paris, 1899.

6. H. Rey-Flaud, *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1973 ; E. Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, 1976.

7. Graham Runnalls a fait un travail très important en ce sens : G.A. Runnalls, *Études sur les mystères*, Paris, 1998 ; Id., *Les Mystères français imprimés*, Paris, 1999 ; Id., *Les Mystères dans les provinces françaises (en Savoie et en Poitou, à Reims et à Amiens)*, Paris, 2003. Voir aussi ses nombreux articles, dont la bibliographie exhaustive se trouve dans : D. Hüe, M. Longtin et L. Muir dir., *Mainte belle œuvre faicte : études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, Orléans, 2005, p. 11-18.

8. M. Bouhaïk-Gironès, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, 2007 ; M. Bonicel, *Arts et gens du spectacle à Avignon à la fin du Moyen Âge (1450-1550), d'après les archives communales d'Avignon*, Thèse de l'École nationale des chartes, Paris, 2006 ; K. Lavéant, *Théâtre et culture dramatique d'expression française dans les villes des Pays-Bas méridionaux (xve-xvie siècles)*, Thèse de l'université d'Amsterdam, 2007 (à paraître) ; F. Stankiewicz, *Pierre Gringore (v. 1475- v. 1538), homme de lettres, de théâtre et de cour. Être auteur au xvie siècle*, Thèse de l'École nationale des chartes, Paris, 2009.

Aussi faut-il s'interroger sur les raisons d'un retentissant silence historiographique : pas un seul travail important consacré à l'acteur au Moyen Âge en cent cinquante ans de critique et de recherches sur le théâtre médiéval. On compte un seul livre, celui de Louis Petit de Julleville, *Les Comédiens en France au Moyen Âge*, paru en 1885, composé de dix chapitres : les jongleurs, les fous, les puys, les confréries (où sont traités essentiellement les confrères de la Passion), les Basochiens, les Enfants sans Souci, les sociétés joyeuses, les associations temporaires, les écoliers, les comédiens (terme qui équivaut pour lui à ce qu'on appelle au sens trivial les acteurs professionnels)[9]. Loin d'être le meilleur livre de Petit de Julleville[10], cet ouvrage a rigidifié les catégories et répandu les lieux communs. On dispose encore de quelques articles ponctuels[11]. Il faut enfin citer le récent livre de Véronique Dominguez, *La Scène et la Croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises* (2007). Cependant, il n'y est pas précisément question de l'acteur : l'objet du livre est le personnage et ses potentialités dramatiques. L'auteur reconstruit les possibles de l'incarnation à partir du texte des *Passions*, et donne des éléments théoriques sur le corps sur scène et les questions théologiques alors posées[12]. En une posture qui se veut prudente mais qui se révèle bien risquée, l'auteur balaye la question de la *réalité*, avançant qu'on

9. L. Petit de Julleville, *Les Comédiens en France au Moyen Âge*, Paris, 1885.

10. Sur les travaux de Louis Petit de Julleville, voir É. Lalou, « Le dogme Petit de Julleville », dans M. Bouhaïk-Gironès, V. Dominguez et J. Koopmans dir., *Les Pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, 2010, p. 101-118.

11. Sans exhaustivité : G. Cohen, « Maître Mouche, farceur et chef de troupe au xve siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 3, 1954, p. 146-149 ; P. Sadron, « Les associations permanentes d'acteurs au Moyen Âge », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 4, 1952, p. 220-231, 6, 1954, p. 81 ; Id., « Les plus anciens comédiens français connus », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 7, 1955, p. 38-43 ; M. Rousse, « L'acteur au Moyen Âge, x^{e}-xiiie siècles : vers l'intériorisation du jeu », dans D. Souiller et Ph. Baron dir., *L'Acteur en son métier*, Dijon, 1997, p. 41-57 ; G.A. Runnalls, « Les acteurs dans le *Mystère de la Passion* de Châteaudun de 1510 », dans *« Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble » : Hommage à Jean Dufournet. Littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, Paris, 1993, p. 1245-1253 ; Id., « Medieval actors and the invention of printing in late medieval France », *The Early drama, art and music review*, 22, 2000, p. 59-79 ; T. Jaroszewska, « La notion de comédien en France au xvie siècle », *L'ancien Théâtre en France et en Pologne. Les cahiers de Varsovie*, 19, 1992, p. 119-127 (l'article est fondé uniquement sur des sources littéraires et non sur les sources de la pratique).

12. V. Dominguez, *La Scène et la Croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (xive-xvie s.)*, Turnhout, 2007. Il me semble que le titre de la thèse dont est issu le livre était plus juste à rendre compte du contenu de l'ouvrage : *Le Corps dans les mystères de la Passion français du xve siècle : discours théologiques et esthétique théâtrale* (1999). Faisant primer la raison textuelle sur la pratique théâtrale, l'ouvrage, au demeurant des plus intéressants, est tout entier tourné vers une lecture aristotélicienne du théâtre, sans que l'auteur pose la question du caractère opératoire de cette démarche intellectuelle pour l'étude du théâtre médiéval. Pour une déconstruction de l'aristotélisme, qui domine l'historiographie du théâtre occidental, voir F. Dupont, *Aristote ou le Vampire du théâtre occidental*, Paris, 2007.

ne peut rien en savoir, car il n'y a pas ou peu de documents et que leur lecture est biaisée, parce qu'ils ne rendent pas « compte de la représentation théâtrale ni du jeu de l'acteur en tant que tels[13] ». Cette carence n'en est pas une. D'abord, le manque de documents prolixes est aussi une donnée historique à interpréter. Ensuite, l'historien sait que le document n'a pas été produit pour renseigner le critique. Pour dépasser l'aporie, il se demande pourquoi et comment les documents ont été rédigés et conservés. Nous avons de nombreux témoins, si éparpillés, fragmentaires et difficiles soient-ils : en plus des manuscrits, les comptes, contrats, arrêts et procès sont les types de documents les plus explicites. En une posture heuristique toute différente, je postule qu'ils recèlent tous un ou des indices qui mènent au chemin de la compréhension et de l'élucidation sinon complète de la question de l'histoire de l'acteur, au moins à une plus grande intelligence des situations.

Pour appréhender les pratiques professionnelles des acteurs, nous disposons des textes des pièces, des didascalies qui guident la mise en scène et le jeu, et des dossiers documentaires bien connus des représentations des Passions, de Mons en 1501, de Châteaudun en 1510, de Valenciennes en 1547, et du *Mystère des Trois Doms* à Romans en 1509[14]. Il importe ainsi de croiser ces sources avec des dossiers archivistiques inédits, issus de différentes enquêtes dans les fonds judiciaires (procès d'acteurs, arrêts de censure[15]), les fonds notariés (contrats d'association, contrats d'apprentissage, contrats de services, marchés[16]), les sources comptables et municipales (registres des comptes des villes, comptes des princes[17]) et les offi-

13. V. Dominguez, *op. cit.*, p. 45.

14. G. Cohen, *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Paris, 1925 ; U. Chevalier et P.-E. Giraud, *Le Mystère des Trois Doms joué à Romans en 1509, publié d'après le manuscrit original, avec le compte de sa composition, mise en scène et représentation, et des documents relatifs aux représentations théâtrales en Dauphiné...*, Lyon, 1887 ; E. Konigson, *La Représentation d'un Mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, 1969 ; M. Chevalier et G.A. Runnalls éd., *Le Compte du Mystère de la Passion de Châteaudun, 1510*, Chartres, 1991. Voir aussi sur un *cahier des secrets* provençal conservé à la Bibliothèque nationale de Turin : A. Vitale-Brovarone éd., « Il Quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo. Note per la messa in scena d'una Passione », *Pluteus*, 1984 ; Id., « Devant et derrière le rideau : mise en scène et *secretz* dans le cahier d'un régisseur provençal du Moyen Âge », dans *Processo in Paradiso e in Inferno. Dramma Biblico. Tecnologia dell'allestimento scenico,* Viterbe, 1984, p. 453-464.

15. Notamment dans les fonds du Parlement de Paris (AN, X1a, registres du Conseil et registres des plaidoiries du Parlement civil, XIII[e]-XVI[e] s. ; Paris, AN, X2a, registres du Parlement criminel, XIV[e]-XVI[e] s.) ; et aussi les fonds du Châtelet de Paris (Prévôté) : Paris, AN, Y 1 à 18, livres de couleur (1255-1604) et des bannières (1364-1703) ; Paris, AN, Y 5220-5246, registres des sentences civiles du Châtelet (XIV[e]-XVI[e] s.).

16. Un premier guide des recherches dans le fonds monumental du Minutier central des notaires de Paris : F. Mosser, « Les instruments de recherche du Minutier central des notaires de Paris : quatre-vingts ans de travaux », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 66, 2008, p. 481-513.

17. Par exemple, pour la ville de Paris, voir : Paris, AN, série KK, *Comptes des subsides accor-*

cialités[18]. Les enquêtes dans ces différentes séries d'archives peuvent nous apporter des éléments neufs sur les conditions particulières d'exercice de l'acteur avant le XVIe siècle: la formation et les apprentissages, le savoir-faire, l'organisation des activités, le marché de l'emploi, la division du travail, les hiérarchies, les spécialisations, le cumul des activités ou des fonctions, les revenus, les réseaux, les réputations, les carrières. Il faut, d'autre part, considérer les usages que les juridictions ont faits de certaines catégories juridiques (l'infamie par exemple), pour encadrer, gouverner, discipliner, imposer l'autorité face aux pratiques théâtrales. Ces enquêtes, nécessairement longues et patientes, ne peuvent être menées de façon exhaustive ni même systématique au vu soit de l'ampleur des fonds considérés, soit de leur aspect lacunaire. Elles sont néanmoins fructueuses, et je vais m'attacher à en donner quelques aperçus.

Il me semble finalement qu'à cette remarquable lacune historiographique sur l'acteur au Moyen Âge, on peut avancer trois raisons, liées entre elles. D'abord, une raison académique: un objet, le théâtre médiéval, qui n'a accédé que très récemment au statut d'objet de l'historien, et qui a souffert des frontières disciplinaires; une raison archivistique ensuite: des sources nombreuses mais éparpillées dans plusieurs fonds mal inventoriés et réputés difficiles (archives notariées, archives parlementaires); enfin, une raison historiographique: le renoncement des chercheurs peut trouver son origine dans l'embarras suscité par la construction du mythe évolutionniste de l'apparition de l'acteur professionnel au début de l'époque moderne[19] – paradigme qui provoque le cer-

dées à la Ville de Paris par le Roi; la série Z1h, *Bureau de la Ville de Paris* (tribunal du Parloir aux bourgeois); et les *Comptes et ordinaires de la prévôté de Paris* (édités en partie dans H. SAUVAL, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1720).

18. Officialité de l'archidiacre de Paris: AN, Z1o 1-10, 12-14 et 17 (causes civiles et criminelles). Les registres ont été étudiés au criminel par L. POMMERAY, *L'Officialité archidiaconale de Paris aux XVe-XVIe siècles: sa composition, sa compétence criminelle*, Paris, 1933. L'index établi par Léon Pommeray dans son ouvrage permet de faire un premier travail sur la question du contrôle que l'officialité exerce sur la discipline de ses clercs et sur les spectacles: les registres criminels rappellent à plusieurs reprises l'interdiction pour les prêtres de participer à la fête des fous, de danser, de jouer d'un instrument de musique, et de jouer la comédie. Ils ont le droit en revanche de jouer ou de faire jouer un mystère dans leur paroisse, à condition que celui-ci ait été soumis à l'approbation préalable de la censure ecclésiastique; voir M. BOUHAÏK-GIRONÈS, *Les Clercs de la Basoche*... *op. cit.*, p. 136-137.

19. On fait traditionnellement commencer l'histoire de l'acteur professionnel tardivement: «C'est une courte histoire que celle de l'acteur professionnel dans l'Europe moderne, puisqu'elle commence, selon les pays, au XVIe ou au XVIIe siècle», M. DE ROUGEMONT, *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Genève, 1996, p. 193. Le schéma historiographique dominant sur l'acteur français est en effet caractérisé par une vision évolutionniste, dans laquelle on va, du Moyen Âge au XVIIe siècle, de l'amateur au professionnel, dans le sens du progrès. On postule la naissance de l'acteur en Italie au milieu du XVIe siècle, puis on voit la pénétration de ces nouvelles figures en France, pour qu'au XVIIe siècle, la figure du comédien français triomphe. À l'échelle de l'histoire occidentale, un même schéma se dessine: la gloire de l'acteur grec, l'infamie de l'acteur romain, l'inexistence de

cle vicieux : avant la naissance de l'acteur, il n'y a pas d'acteur ! Ce n'est pourtant pas en avançant la date du début de ce processus que l'on peut sortir de l'impasse, mais en menant une réflexion sur les fausses évidences et l'arbitraire des catégories existantes.

Parcours d'acteurs : l'impossible catégorisation

On entend l'acteur comme celui qui joue, dans une définition large pour ne pas biaiser l'enquête[20] ; autrement dit, celui qui exerce, à un moment donné de son existence, l'activité de jouer devant d'autres, que cette activité soit occasionnelle ou non. En outre, même lorsque l'acteur ne prononce pas de réplique, quand il ne joue pas un « personnage » (dans les prologues de mystères par exemple), quand il joue plusieurs rôles, c'est toujours un acteur : tenter de ne pas confondre personnage, rôle et acteur est important. Nous entrevoyons que l'acteur devait être aussi, dans de nombreux cas, musicien[21]. Celui qui joue est alors non seulement celui qui dit un texte, mais aussi celui qui chante, qui danse, qui joue d'un instrument de musique[22].

En premier lieu, il convient de ne pas s'enferrer dans la question de la délimitation ou du dessin des contours d'un groupe professionnel. Si les acteurs au Moyen Âge ne forment aucunement un groupe professionnel, pas même un ensemble homogène, ils sont – réalité indéniable – fort nombreux[23]. Les différentes études archivistiques, menées à des échelles diverses et jusqu'à aujourd'hui selon des modalités qui empêchent toute hypothèse définitive, apportent des résultats montrant la complexité des situations et de la définition de l'identité sociale de l'acteur, irréductibles aux généralités et aux typologies existantes. La documentation est toutefois avare en renseignements biographiques précis, sauf pour les individus qui ont doublé leur carrière d'acteur d'une carrière d'auteur.

l'acteur médiéval due à sa condamnation par l'Église, la naissance de l'acteur professionnel en Italie au XVIe siècle par la *commedia dell'arte*, la diffusion de la profession en Espagne, en Angleterre et en France jusqu'à son institutionnalisation (symbolisée par la création de la Comédie française en 1680 après la mort de Molière), puis, une histoire plus contrastée et mouvementée, au gré des vagues de controverses et de puritanismes, entre scandales et starifications, jusqu'à sa figure consensuelle aujourd'hui.

20. Sans s'attarder sur le lexique, il faut rappeler que le terme *acteur* désigne le plus souvent l'auteur dans les textes médiévaux. Pour désigner l'acteur, le mot le plus fréquemment utilisé dans les documents est *joueur*.

21. Et, à l'inverse, il faut considérer aussi les activités théâtrales des jongleurs. Voir, entre autres, M. ROUSSE, « Le théâtre et les jongleurs », *Naissance du théâtre français (XIIe-XIIIe siècles). Revue des langues romanes*, 95, 1991, p. 1-14.

22. Voir l'exemple du contrat notarié de 1500 cité *infra*.

23. Sur ce paradoxe de la catégorisation, voir L. BOLTANSKI, « Une question de sociologie. Introduction 2 », dans ID., *Les Cadres. La formation d'un groupe social*, Paris, 1982.

À travers des parcours d'acteurs, des plus connus – Adam de la Halle (Arras/cour d'Artois/Italie, au XIIIe siècle), Pierre Gringore (Normandie/Paris/Lorraine, au XVIe siècle) – aux inconnus, payés par les princes, par les villes, regroupés en associations, artisans, bourgeois, écoliers, confrères, clercs de justice, chanteurs de geste, on peut néanmoins appréhender la grande diversité des situations et des pratiques.

Adam de la Halle est l'acteur, auteur et musicien le plus connu de la fin du XIIIe siècle. Né vers 1235-1237, sa vie est assez bien documentée, même si plusieurs points de sa biographie restent obscurs ou controversés. Il était clerc, maître *ès* arts. Il a sans doute fait ses études à Paris. Son père Henri de la Halle était employé à l'échevinage d'Arras. Lié à la puissante Confrérie des jongleurs et bourgeois d'Arras qui regroupe hommes d'affaires et hommes de droit [24], Adam de la Halle écrit pour elle le *Jeu de la feuillée* en 1276. Vers 1280, il entre à la cour du seigneur d'Arras, Robert II, comte d'Artois, neveu de saint Louis. Le comte est en effet connu pour s'être entouré de musiciens et jongleurs. Adam suit Robert II d'Artois en Italie, et rejoint la cour de Charles d'Anjou, pour lequel il écrit la *Chanson du roi de Sicile*. Entre 1283 et 1285, il compose le *Jeu de Robin et Marion* [25].

Au XIVe siècle, on sait que des mystères et des farces sont joués à la cour des princes, à l'Hôtel d'Orléans, à l'Hôtel de Nesle, au Louvre, par des acteurs (*joueurs de farce*) payés par les princes : nous en avons l'attestation dans les registres de comptes [26]. On ne peut évoquer les joueurs de farces de la fin du Moyen Âge sans citer le légendaire auteur et acteur Triboulet, ou plus exactement les Triboulet, qui ont fait couler beaucoup d'encre. Triboulet fut le nom ou le sobriquet d'un acteur, mais surtout le nom des fous de René d'Anjou, de Louis XI, de Louis XII et de François Ier [27]. L'homonymie rend complexe l'identification de ce personnage qui apparaît de nombreuses fois dans la documentation archivistique ou comme personnage de textes de théâ-

24. R. BERGER, *Le Nécrologe de la confrérie et des bourgeois d'Arras (1194-1361)*, Arras, 1963-1970 ; ID., *Littérature et société arrageoise au XIIIe siècle*, Arras, 1981.

25. C. SYMES, *A common stage, Theatre and Public Life in Medieval Arras*, Ithaca, 2007, p. 271-276.

26. Voir les mentions de documents d'archives sur la farce dans le quatrième volume de : M. ROUSSE, *Le Théâtre des farces en France au Moyen Âge*, Thèse de doctorat d'État, Rennes 2, 1983, 5 vol. dactyl.

27. G. COHEN, « Triboulet, acteur et auteur comique du dernier quart du XVe siècle », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, 6, 1954, p. 291-293 ; A. HINDLEY, « Acting companies in late medieval France : Triboulet and his troupe », dans A. HINDLEY dir., *Drama and Community : People and Plays in Medieval Europe*, Turnhout, 1999, p. 78-98 ; O.A. DUHL, « Triboulet, fou de cour, acteur et auteur de la fin du XVe siècle et du début du XVIe siècle : le témoignage d'un tombeau », dans M. BOUHAÏK-GIRONÈS et J. KOOPMANS dir., *L'Acteur et l'accessoire. Mélanges en l'honneur de Michel Rousse* (à paraître).

tre, à qui l'on a attribué la paternité du *Jeu saint Loÿs*[28] et de *Maître Pierre Pathelin*[29].

Mises en scène du grand mythe fondateur de la chrétienté, les représentations théâtrales du mystère de la Passion dans la capitale du royaume sont prises en charge depuis la fin du XIVe siècle par la célèbre confrérie de la Passion et Résurrection de Notre Seigneur Jésus-Christ, association de bourgeois de conditions sociales diverses, entièrement dévouée à la cause dramatique, reconnue par Charles VI en 1402 par lettres patentes qui consacrent la confrérie, et lui octroient le monopole des représentations de la Passion dans Paris. Si les mystères de la Passion constituent l'essentiel de son répertoire, la confrérie joue d'autres grands mystères comme le *Jeu saint Loÿs*, composé sous le règne de Louis XI, le *Mystère des Actes des Apôtres* et le *Mystère du Viel Testament*. Installés à l'Hôtel de la Trinité jusqu'en 1535, puis à l'Hôtel de Flandre avant que ce dernier ne soit mis en vente par François Ier, les confrères de la Passion font alors construire une nouvelle salle sur le terrain de l'Hôtel de Bourgogne en août 1548 : la confrérie a toujours eu un théâtre permanent et clos, cas de figure unique à Paris[30]. Ceux qui jouent sont les bourgeois parisiens[31]. Spécialistes pourtant, ils détiennent, avec le monopole sur les représentations de la *Passion*, un savoir-faire spécifique lié à un certain type de mise en scène. Bourgeois, marchands, artisans, comme ceux qui jouent en Bourgogne, au milieu du XVe siècle, une farce mettant en cause la politique royale en matière militaire: en 1447, à Dijon, un tisserand, trois cordonniers et un clerc de justice jouent une farce, mêlée au mystère de saint Éloi, farce qui fera l'objet d'un procès pour mise en cause de la puissance royale[32]. Jean Savenot, leur chef, est artisan, marchand et homme de théâtre. Ceux qui jouent ici sont des artisans, mais le document judiciaire nous laisse voir des acteurs accomplis, spécialistes de la farce. Trouvent-ils dans cette multiplicité des activités les moyens d'assurer au mieux leur existence ?

28. D. SMITH, *Édition critique du Jeu saint Loÿs, ms Paris, B.N. fr. 24331*, Thèse de l'université de Paris III, 1987, t. 1, p. 101-103.

29. B. ROY, *Pathelin : l'hypothèse Triboulet*, Orléans, 2009.

30. A. DEMARTRES, *Étude sur l'histoire et l'organisation de la confrérie parisienne de la Passion (1402-1677)*, Thèse de l'École nationale des chartes, Paris, 1939; G.A. RUNNALLS, « La Confrérie de la Passion et les mystères », *Romania*, 122, 2004, p. 135-201.

31. Les seules indications sur les métiers dans lesquels se recrutaient les confrères de la Passion nous sont fournies par des sources du XVIe siècle. Nous avons la liste des maîtres et gouverneurs de la confrérie pour l'année 1548 dans l'acte d'acquisition de l'Hôtel de Bourgogne : deux maîtres maçons et un maître paveur. La liste a été établie par Émile Picot: Paris, B.N. fr, naf. 12634, fol. 177-180 (fichier Picot).

32. Archives Départementales de la Côte-d'Or, justice municipale de Dijon, BII/360, n° 3, liasse 22, pièce 317 ; édité dans M. BOUHAÏK-GIRONÈS, « Le procès des farceurs de Dijon (1447) », *European Medieval Drama*, 7, 2003, p. 117-134.

Moralités, farces, sotties pouvaient être jouées sur la Table de Marbre de la grande salle du Palais par les clercs de la Basoche, les clercs d'avocats et de procureurs du Parlement de Paris, qui investissaient ainsi leur lieu de travail pour un théâtre polémique. Ces clercs de justice étaient exercés au théâtre, le pratiquant depuis l'école et l'université[33]. Liés au milieu basochien, on connaît les acteurs parisiens du début du XVIe siècle ayant acquis une réputation des plus grandes : Pierre Gringore, et ses compagnons Maistre Mitou, Jean Seroc, Jean de l'Espine dit du Pont Alais, Jacques le Bazochien et Maître Cruche. Ces derniers ont subi, en 1515 et 1516, des affrontements avec le pouvoir royal pour des affaires de lèse-majesté[34]. Quant à Pierre Gringore, c'est une très belle carrière d'auteur, acteur et entrepreneur de spectacles qu'il mène, de la Normandie à la cour des ducs de Lorraine, en passant par la capitale du royaume, dans laquelle il organise les plus grandes manifestations théâtrales. Il participe comme *fatiste* à plusieurs entrées solennelles, associé à Jehan Marchand, charpentier de la Grande Cognée, notamment à l'entrée de la reine Anne de Bretagne à Paris en 1504, d'après les comptes de la prévôté des marchands et échevins de Paris. Louis XII fera appel à ses services. À partir de 1518 et jusqu'à sa mort en 1538/1539, la vie de Pierre Gringore au service des princes et du duc Antoine en Lorraine, dont il est le héraut d'armes, est bien documentée[35]. Sans donner dans le déterminisme, on peut soutenir que Gringore, enfant de la notabilité normande, mais surtout fils de juristes à l'Échiquier de Normandie, a combiné de façon neuve les différents modèles de comportement et les multiples ressources de son patrimoine culturel, fait de savoir-faire et de réseaux communs au monde de la justice et au monde du théâtre pour assurer sa carrière[36]. Enfin, on repère aussi aisément dans les sources les acteurs occasionnels, montés sur les échafauds pour les grandes représentations de mystères organisées par les municipalités à la fin du Moyen Âge[37]. N'ont-ils eu l'occasion de monter qu'une ou deux fois sur les planches, ils ont néanmoins pu être payés pour leur travail.

33. M. BOUHAÏK-GIRONÈS, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique*..., *op. cit.*

34. Voir le récit des différentes affaires dans *Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François Ier (1515-1536)*, L. LALANNE éd., Paris, 1854, p. 13-14 et p. 44.

35. La bibliographie sur Pierre Gringore est abondante. Parmi les derniers travaux, voir F. STANKIEWICZ, *Pierre Gringore*, *op. cit.* ; C.J. BROWN, « Pierre Gringore, acteur, auteur, éditeur », *Grands Rhétoriqueurs. Cahiers V.-L. Saulnier*, 14, 1997, p. 145-163.

36. M. BOUHAÏK-GIRONÈS, « Pierre Gringore, fils de juriste et homme de théâtre : famille et transmission des savoir-faire dans les "métiers de la parole" (France du Nord, XVe/XVIe s.) », dans A. BELLAVITIS *et alii*, *Famille, savoirs et reproduction sociale dans l'Ancien Régime* (sous presse).

37. Les attestations sont innombrables. Les ouvrages rassemblant le plus de données restent L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, Paris, 1880 ; ID., *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris, 1886.

Qu'y a-t-il de commun entre ces individus que l'on rencontre dans les documents qui nous renseignent, si ce n'est qu'ils jouent, à un moment donné? Ces joueurs, tout les distingue: origine sociale, revenus, types d'activités sociales ou professionnelles, pratiques culturelles, genre de vie. Renoncer à une définition préalable du groupe, c'est aussi refuser d'établir *a priori* une typologie à l'intérieur du groupe, avant d'avoir réfléchi à la pertinence des catégories. Alan Hindley, parmi d'autres spécialistes, achoppe sur le double concept d'« amateur » et de « professionnel » (avec son inévitable entre-deux, le « semi-professionnel »), pour le déclarer *just as problematic*[38]. Effectivement, il l'est. Il est nécessaire d'aller plus loin et de donner congé à ces catégories, risquées et inefficaces. Ce n'est pas tant le terme de « professionnel » qu'il faut récuser, car dans son sens technique – celui qui détient le savoir-faire – il est très utile, que la catégorie qu'il appelle en miroir s'il sert à établir une typologie: celle de « non professionnel » ou « amateur »[39]. Largement anachroniques, non autorisées par l'analyse des situations que laissent lire les documents, fondées non seulement sur des hypothèses rétrospectives, mais aussi sur des idéalisations, ces catégories ne rendent pas compte de la réalité du Moyen Âge. Cette typologie, appliquée à toutes les époques, tient de la représentation plus que de la réalité. « Vivre des planches », « vivre de son art », « vivre de sa pratique », exclusivement, sont autant de lieux communs de la modernité artistique[40], et autant de façons d'exprimer, pour les artistes eux-mêmes travaillant à leur identité sociale, une sorte d'*idéal* à atteindre, qui recouvre difficilement, et rarement, une réalité historique. C'est une *représentation* de l'artiste, qu'elle soit de son fait (entre rhétorique de la présentation de soi, auto-identification, nécessité économique et désir d'autonomie sociale), du fait de l'historiographie qui cherche à dater un point de rupture, ou induite plus ou moins paradoxalement par l'image que produit leur statut social et juridique[41]. On

38. A. Hindley, « Acting companies in late medieval France: Triboulet and his troupe », *op. cit.*, p. 80-81.

39. « Amateur » est une catégorie moderne. Dans la situation française d'aujourd'hui, les catégories « théâtre professionnel »/« théâtre amateur » renvoient à des activités qui ont une nature juridique différente et qui ne relèvent pas de la même réglementation. La distinction principale est la nature commerciale de l'une et non de l'autre. Le statut d'« entrepreneur de spectacles » qu'obtiennent les compagnies de théâtre professionnel les assimilent à une entreprise commerciale. Le théâtre amateur, outre qu'il ne dépend pas du même ministère que le théâtre professionnel, se caractérise par le bénévolat des participants.

40. Cette analyse a déjà été menée pour « l'auteur »: G. Turnovsky, « "Vivre de sa plume". Réflexions sur un *topos* de l'auctorialité moderne », *Revue de synthèse*, 6ᵉ série, 1-2, 2007, p. 51-70. Voir aussi B. Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, 2006; Id., *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, 2010.

41. Aujourd'hui, on caractérise l'acteur de « professionnel » quand celui-ci émarge à un statut particulier de l'assurance chômage, celui d'intermittent du spectacle. Ce statut a été conçu quand précisément on a admis que l'artiste ne pouvait pas vivre des seuls revenus de son activité. Voir P.-M.

admettra que la distinction traditionnelle « amateur »/« professionnel » repose sur une opposition socio-économique factice et subjective, et échoue à la discrimination des situations. Il faut donc construire d'autres distinctions. Dans un premier temps, je propose de substituer la catégorie d'individus par la catégorie d'activités, pour mieux s'approcher des pratiques sociales effectives. De plus, je choisirai de m'appuyer sur le degré d'implication dans les réseaux (en fréquence et en intensité) et dans les processus de production d'un spectacle. Ce modèle théorique est emprunté aux sociologues interactionnistes, en particulier aux sociologues spécialistes des « mondes de l'art »[42]. Les cadres d'analyse de la sociologie des arts, spécialement ceux des sociologues qui envisagent les actes de création artistique comme des actes de travail, ne peuvent en effet laisser le spécialiste des pratiques théâtrales médiévales indifférent[43]. Œuvre collective par excellence, la représentation théâtrale offre un champ privilégié pour suivre les actions, étudier les techniques, savoirs et conventions, les associations, collaborations et réseaux nécessaires à l'activité, et analyser la chaîne de production de l'œuvre artistique.

L'art et la manière : le travail de l'acteur

Si nous savons peu encore de la formation au métier d'acteur au Moyen Âge, nous n'ignorons pas que les pratiques théâtrales étaient fortement valorisées dans la société médiévale. À la fin du Moyen Âge, le théâtre, jeu de parole plus que de geste et de corps, est à la fois moyen et résultat de la formation rhétorique[44]. La transmission et l'apprentissage par le théâtre sont choses courantes, des petites écoles à l'université, jusqu'aux institutions didactiques que sont les basoches, les puys et les confréries joyeuses. Formés et exercés aux techniques théâ-

MENGER, *La Profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, 1998 ; ID., *Profession artiste. Extension du domaine de la création*, Paris, 2005 ; ID., *Les Intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, 2005. H.S. Becker a analysé comme constitutif le décalage entre l'image sur laquelle les professions fondent leur reconnaissance sociale et légale et la réalité des pratiques de leurs membres. H.S. BECKER, « The Nature of a Profession », dans ID., *Sociological Work. Method and Substance*, Londres, 1971, p. 87-103.

42. H.S. BECKER, *Les Mondes de l'art*, Berkeley, 1982, Paris, 1988 (pour la trad. française). Pour Howard Becker, un « monde de l'art » désigne « le réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art » (p. 22).

43. À cet égard, cet article doit beaucoup à la lecture des travaux de Pierre-Michel Menger, notamment de son dernier livre : *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, 2009.

44. Sur cette question, je me permets de renvoyer le lecteur à mes travaux : M. BOUHAÏK-GIRONÈS, *Les Clercs de la Basoche…, op. cit.* ; « Les maîtres du vulgaire. Performance oratoire, savoir-faire rhétorique et maîtrise linguistique dans le théâtre de la fin du Moyen Âge », dans X. LEROUX dir., *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, Paris, 2010, p. 61-77 ; « Pierre Gringore, fils de juriste et homme de théâtre…, *op. cit.*

trales de façon fréquente et précoce pour développer leur savoir-faire rhétorique, les individus sont aptes à la performance. Ainsi, il y a moins lieu d'être surpris de la capacité de la société médiévale à jouer sans cesse ses valeurs, les histoires saintes et les mythes chrétiens, tant elle a le goût et l'expérience du théâtre.

Un des points capitaux me paraît enfin être celui-ci: l'activité de l'acteur (et l'activité théâtrale) est modelée par les pratiques juridiques, par la casuistique des juristes, par les conflits de juridictions, par l'évolution des procédures gracieuses et contentieuses. Il faut comprendre ces dernières, connaître leurs moyens, leurs raisons, leurs variations, pour saisir les pratiques théâtrales. Prenons l'exemple de la juridiction gracieuse, pour repérer les situations juridiques et contractuelles dans lesquelles se trouvent les acteurs, ainsi que les relations qui interagissent dans le monde du théâtre. Les acteurs sont impliqués dans de nombreuses situations contractuelles (contrats d'association, contrats d'obligation, contrats de marché, contrats de mystères). Ma propre enquête met au jour plusieurs contrats notariés actant une *societas* d'acteurs à partir de la fin du XVe siècle, alors que les premiers contrats de ce type connus jusqu'alors dataient de la fin du XVIe siècle pour la ville de Paris[45]. D'une façon générale, ces contrats présentent deux types d'organisation du travail. Certains révèlent une organisation par projet associant un nombre élevé d'individus: c'est le cas pour les grandes représentations de mystères par exemple, pour lesquelles les acteurs (organisateurs et joueurs) se lient de façon ponctuelle et unique devant les autorités municipales[46]. D'autres montrent une organisation temporaire à durée déterminée, en général un an, associant un nombre restreint d'individus, quatre ou cinq (une organisation par «troupe», pourrait-on dire, s'il n'était pas utile de se méfier du terme «troupe», modèle idéal renvoyant à quelques expériences fondatrices – les troupes italiennes du XVIe siècle, l'Illustre théâtre de Molière, et quelques autres – plus qu'à des réalités historiques de l'organisation collective théâtrale[47]). Les associations ainsi contractées servent, comme pour toute association commerciale, à mutualiser risques et profits. Un exemple: un contrat notarié parisien, passé le 31 octobre 1500 dans l'étude de Pierre Pichon l'aîné et Pierre Pichon le jeune en association, rue Saint-Antoine, consignant une *societas* entre joueurs de farces[48]. L'acte lie cinq contractants, pour

45. Voir A. HOWE, *Le Théâtre professionnel à Paris (1600-1649)*, Paris, Archives nationales (Documents du Minutier central des notaires de Paris), 2000. Voir aussi A. HOWE, *Écrivains de théâtre (1600-1649)*, Paris, Archives nationales (Documents du Minutier central des notaires de Paris), 2005.

46. Voir le contrat tournaisien (1505) et le contrat valenciennois (1547) cités dans M. BOUHAÏK-GIRONÈS et K. LAVÉANT, «S'associer pour jouer. Actes notariés et pratiques théâtrales (XVe-XVIe s.)», dans *L'Acteur et l'accessoire…, op. cit.*

47. S. PROUST, «La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe», *Revue française de sociologie*, 44/1, 2003, p. 93-113.

48. Paris, AN, Minutier central, étude XIX, liasse 15, 31 octobre 1500 (au dos de la minute

une association d'un an, « pour jouer farces, moresques et autres jeux, esbatemens a festes, bancquetz et autres convys et assemblemens ». Le partage des profits se fait à égalité entre eux. Les clauses spécifient que l'un ne peut jouer dans une autre compagnie sans le consentement des autres (« sanz ce que durant led. tempz ilz ou l'un d'eulx puissent jouer avecques autres se ce n'estoit du consentement d'eulx tous ») ; qu'ils sont tenus de jouer à chaque fois que l'un d'eux obtient un marché (« seront tenuz sur ce les dessus nommés aller jouer et eulx trouver toutesfoiz et quantes qu'il leur sera dit par l'un d'eulx, es lieux, banquetz et festes ou l'un d'eulx avoit marchandé ») ; que si l'un est malade, il a sa part du profit (« se durant iceluy temps il survenoit aucun accident de maladie a l'un d'eulx au moien de quoy il ne peust jouer avecques ses compaignons, lesd. autres seront tenus luy bailler sa part du prouffit »), mais s'il est cependant remplacé par un autre joueur, il le paye sur sa part (« et s'il convenoit a ses autres compaignons de faire jouer une personne estrange a sa place, le malade sera tenu le contenter de son salaire »). Il s'agit donc de couvrir les besoins spécifiques de l'exercice de l'activité théâtrale : exclusivité (néanmoins négociable), « assurance maladie », remplacement d'un acteur absent. La sanction pénale pour manquement au serment prévoit une amende de vingt-huit sous parisis et le défaillant risque la prison (« obligeant corps et biens »). Passant leur convention devant les notaires du roi au Châtelet, les parties se soumettent ainsi à la juridiction du prévôt. La validité du sceau du Châtelet dans tout le royaume représentait une garantie importante pour les voyages des joueurs ainsi liés. Mais ce qui est particulièrement intéressant dans ce document, c'est qu'il laisse voir que les acteurs ainsi associés avaient une autre profession : le notaire a noté la profession des deux premiers acteurs (« sergent a mace » et « cirurgien ») puis l'a rayée. L'information, nullement nécessaire à la contractualisation effectuée, n'a pas été fournie pour les autres joueurs. La minute ainsi raturée offre à l'historien une donnée capitale : l'absence de la mention d'une profession dans ce type d'acte ne signifie pas que l'acteur n'a pas une autre activité professionnelle en parallèle, ou n'a pas eu une autre profession primitivement, par laquelle il reste identifié par ses contemporains. Notons que dans la marge gauche, en dehors du formulaire du contrat, le notaire a écrit : *item musiciens et retoriciens*. La démultiplication professionnelle est bien visible avec cet exemple. Cette pluriactivité doit aussi être comprise dans l'organisation interne des pratiques théâtrales, où le cumul des fonctions semble fréquent au vu des autres cas décrits plus haut. Aussi la multi-activité des acteurs, spécialistes et polyvalents à la fois, oblige à appréhender également les autres métiers du théâtre : auteur, *fatiste*, musiciens, techni-

datée du 25 septembre 1500). Le premier document retrouvé de ce type date du 2 mars 1486 (n. st.), soit très tôt par rapport à l'état des fonds conservés (les premières séries continues de minutes parisiennes datent d'après 1480). Documents édités dans M. BOUHAÏK-GIRONÈS et K. LAVÉANT, « S'associer pour jouer. Actes notariés et pratiques théâtrales (XVe-XVIe s.) », *op. cit.*

ciens, charpentiers, maîtres des *secrets*, etc. En poursuivant l'enquête, il faudra se demander, sans pourtant se perdre à trouver une définition étroite de la professionnalité, quel serait le faisceau de critères opératoires pour cette définition, tout en sachant que les documents ne nous permettront certainement pas de repérer des indicateurs stables.

L'acteur : une création de la Renaissance italienne ?

Mais la découverte de ce type de contrats dès la fin du XVe siècle doit avant tout nous encourager à réexaminer le statut de preuve que la critique a octroyé à ces documents pour appuyer le paradigme de la professionnalisation de l'acteur au XVIe siècle. En effet, ces actes notariés parisiens préfigurent largement le fameux contrat d'association de huit compagnons à Padoue en février 1545, qui est exploité pour dater la naissance de la *commedia dell'arte* et donc le début du théâtre professionnel :

> 1545, Inditione 3, die mercurii 25 mensis februarii, Paduae, in contrata Sancti Lionardi, in domo mei notarii, in camera terrena.
> Les soussignés compagnons, à savoir Maprio di Zanini de Padoue, Vincentio de Venise, Francesco de la Lira, Hieronimo de San Luca, Zuandomengo dit Rizo, Zuane de Trevise, Thofano de Bastian et Francesco Moschini, désirant fonder une compagnie fraternelle, laquelle durera jusqu'au premier jour de la prochaine Quadragésime, en l'année 1546, et commencera en l'octave de la prochaine Pâques, ont ensemble décidé et délibéré, afin que cette compagnie continue fraternellement jusqu'au jour prévu, sans haine, rancœur ou dissolution, de faire et d'observer entre eux avec amour, comme c'est l'habitude entre bons et fidèles compagnons, tous les chapitres suivants, lesquels promettent de respecter sans chicaner aucunement, sous peine de perdre l'argent souscrit.
> Primo, ils ont d'un commun accord élu leur chef, Maprio, dont ils joueront les comédies en tous lieux, et à qui les compagnons soussignés, pour ce qui concerne le jeu des dites pièces, doivent obéissance en faisant tout ce que leur ordonnera et en improvisant comme il leur ordonnera[49]. [...]

49. Archivio Notarile di Padova, Atti'not. Vinceneo Fortuna Instr., 1. 20, e. 171. Ce contrat a été publié pour la première fois par E. COCCO, « Una compagnia comica della prima metà del secolo XVI », *Giornale storico della letteratura italiana*, 45, 1915, p. 57-58, pour être sans cesse cité ensuite dans la bibliographie de référence sur la *commedia dell'arte*. F. TAVIANI et M. SCHINO, *Il Segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Florence, 1982 (trad. française d'Y. LIÉBERT : *Le Secret de la Commedia dell'arte. La mémoire des compagnies italiennes aux XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, Cazilhac, 1984, p. 169) ; C. MOLINARI, *La Commedia dell'arte*, Milan, 1985 ; C. MOLINARI, *L'Attore e la recitazione*, Rome-Bari, 1992 ; S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Turin, 1993 ; P. BOSSIER, *« Ambasciatore della risa ». La Commedia dell'arte nel secondo Cinquecento (1545-1590)*, Florence, 2004.

Les huit compagnons fondent une compagnie fraternelle, de l'octave de Pâques 1545 au premier jour de Carême 1546. Ils élisent leur chef, Ser Maphio, dont ils joueront les comédies en tout lieu, et à qui ils doivent obéissance. La suite du texte donne les clauses que les compagnons promettent de respecter: si l'un des compagnons tombe malade, il est aidé avec l'argent gagné en commun jusqu'à sa guérison ou son retour chez lui; ils se déplacent selon les accords passés par Ser Maphio; ils possèdent une caisse pour la recette du jour, qui ne peut être ouverte qu'au consentement de tous, dont une des clés est gardée par Ser Maphio, la deuxième par Francesco de la Lira, et la troisième par Vincenzo de Venise; si l'un deux quitte la compagnie, il renonce à ses droits, qui seront répartis entre les autres membres, et il devra payer une amende de cent lires, partagée entre les compagnons, les autorités de la ville où ils se trouvent, et les pauvres; il pourra être cité et jugé là où la compagnie le décidera; un cheval est acheté aux frais de la compagnie pour le transport de ses effets; lorsque la compagnie sera à Padoue au mois de juin, l'argent devra être partagé équitablement; en septembre, les compagnons devront commencer leur voyage. La dernière clause spécifie que les compagnons doivent prendre leur repas ensemble, mais ne pas jouer aux cartes ou à un autre jeu[50]. Ce document, plus détaillé et élaboré au plan rhétorique, diffère du document français dans son formulaire juridique et dans le type de *societas* avec lequel les acteurs s'associent. L'objectif est cependant le même: partager les profits et se protéger des pertes. Ce document a été utilisé pour affermir la thèse dominante du rôle prépondérant des pratiques théâtrales italiennes au XVIe siècle dans l'avènement du théâtre moderne, à l'instar de Benedetto Croce, affirmant en une formule bien connue que le théâtre moderne est une création italienne[51]. Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, à l'entrée *Commedia dell'arte*, on lit, de la plume de Cesare Molinari:

> En ce qui concerne l'histoire de la profession de comédien – qui se développe en ces mêmes années dans toute l'Europe et notamment en Angleterre – on a situé la date de naissance de la *commedia dell'arte* en 1545 lorsque à Padoue huit hommes signèrent un contrat pour former une troupe d'acteurs[52].

50. Nous connaissons la suite de l'histoire de la compagnie de Padoue: la société se reconstitue immédiatement après la fin du premier contrat par un acte notarial du 22 avril 1546 passé à Venise. Une partie des compagnons se renouvelle alors. On suit encore les aléas de la compagnie et de son chef jusqu'en 1553. Voir F. TAVIANI et M. SCHINO, *Il Segreto della Commedia dell'Arte...*, *op. cit.*, p. 184-193.

51. «[...] il teatro moderno, in quanto teatro, è creazione italiana. Agli italiani, autori della commedia dell'arte, risalgono non solo la costituzione industriale e commerciale ricordata di sopra, ma la moltiplicazione dei teatri stabili, l'introduzione delle donne come attrici [...] » : B. CROCE, «Intorno alla Commedia dell'arte», dans ID., *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento*, Bari, 1933, p. 504-505.

52. M. Corvin dir., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, 1991, p. 191.

À sa suite, dans le même dictionnaire de référence, à l'entrée *Troupes de la commedia dell'arte*, Renzo Guardenti affirme :

> Le caractère professionnel de la *commedia dell'arte* marque la naissance des troupes théâtrales modernes, formées par un ensemble d'acteurs qui s'associent dans le but de réaliser des spectacles. Si on laisse de côté les buts artistiques, la caractéristique principale des troupes de la *commedia dell'arte* est de constituer de véritables entreprises commerciales. La première troupe de comédiens de l'art dont nous avons le souvenir a été formée à Padoue en 1545, où huit acteurs, guidés par une certain « ser Maphio Zanini », souscrivent par devant notaire un contrat professionnel où l'on établit le règlement de la troupe, appelée Fraternal Compagnia[53].

On voit le raccourci qui est ici effectué par l'historien dans l'interprétation du document, que ce soit quant au nom de la troupe, la *Fraternal Compagnia*, qui n'est en réalité dans l'acte notarié que la citation du type de *societas* avec lequel les acteurs se lient, ou quant au « caractère professionnel » qui serait la marque spécifique de cette association. Il me semble plus juste de rappeler que ces actes, français et italiens, sont conformes à ceux qui les entourent dans les registres. Nous sommes devant une forme standard d'association d'individus qui forment une société afin de mutualiser les profits, dans le cadre d'activités professionnelles et lucratives. Mis à part les règlements corporatifs, aucune loi sociale ne protège le travail à la fin du Moyen Âge. Les contrats d'associations commerciales, qui existent dès le XIIe siècle en Italie et à la fin du XIIIe siècle en France[54], sont pratiqués dans toutes les activités professionnelles, en particulier dans celles qui ne sont pas régies par le système des métiers. Il n'est nullement étonnant de voir que les acteurs, quelle que soit la fréquence avec laquelle ils montent sur scène, se servent des outils juridiques à leur disposition pour organiser leurs activités, comme tous les individus engagés dans un acte de commerce. L'association par contrat des acteurs n'est pas une preuve de leur professionnalisation[55].

53. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 192.

54. On repère les premiers notaires en France vers 1290 à Marseille, dès le XIIe siècle à Gênes et Venise. Y. RENOUARD, *Les Hommes d'affaires italiens du Moyen Âge*, 2e éd., Paris, 1968.

55. Évoquer les contrats ici est l'occasion de rappeler que, si les femmes apparaissent peu dans la documentation – et notamment dans les archives de la juridiction gracieuse –, c'est que si elles sont mariées, elles sont incapables juridiquement. Nous avons par ailleurs des attestations d'actrices dans les documents, cependant les circonstances dans lesquelles les femmes montent sur scène n'ont pas encore fait l'objet d'une étude substantielle. Sur les femmes sur la scène de théâtre, on trouvera des pistes de travail dans L.R. MUIR, « Women on the Medieval Stage : The Evidence from France », *Medieval English Theatre*, 7/2, 1985, p. 107-119 ; pour une bibliographie plus complète, voir C. SPONSLER, « Drama », dans M. SCHAUS dir., *Women and Gender in Medieval Europe : an Encyclopedia*, New York, 2006, p. 232-234. Voir aussi : A. EVAIN, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, 2001.

Profitons de ce que notre champ d'études offre plusieurs cadeaux au chercheur. Nous travaillons en effet sur une période où la promotion littéraire du théâtre n'a pas encore eu lieu, où l'Église n'a pas durci ses positions vis-à-vis de l'acteur, où la censure politique sévit vigoureusement et où les conflits de juridictions sont merveilleusement complexes, où la pratique scénique précède de beaucoup les théorisations, où il n'y a ni lieux dédiés au théâtre ni livres de théâtre, mais des acteurs, nombreux, et des pratiques, variées : une heureuse situation pour étudier l'acteur au travail.

C'est enfin dans leur dimension européenne qu'il faut appréhender les pratiques théâtrales pour éclairer la circulation des acteurs, des idées et des savoir-faire, notamment entre la France et l'Italie, visible depuis le XIIIe siècle. Désenclaver l'histoire du théâtre des cadres nationaux c'est encore comprendre comment s'est construite l'historiographie qui oppose la période de l'interminable genèse du théâtre entre le XIIe et le XVIe siècle, à celle de ses naissances glorieuses, en Italie, en Angleterre, en Espagne et en France, à l'époque moderne.

Marie Bouhaïk-Gironès – Organisation néerlandaise pour la recherche scientifique (NWO)/Universiteit van Amsterdam – Spuistraat 134, 1012 VB Amsterdam, Pays-Bas

Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ?

L'article entend poser les fondements d'une histoire des pratiques théâtrales affranchie des cadres de l'histoire littéraire et déliée des limites des problématiques textuelles, où l'acteur est au centre de l'attention. On avance que le silence historiographique sur l'acteur au Moyen Âge trouve en partie ses raisons dans la source de l'un des grands malentendus de l'histoire du théâtre : le paradigme de la naissance de l'acteur professionnel en Italie à la Renaissance. L'enquête en cours ici exposée sur l'organisation des activités théâtrales se déploie sur les fonds comptables, parlementaires et notariés, afin d'envisager l'acteur au travail et étudier les constructions sociales et juridiques de son activité et de son métier face aux pratiques du droit. À travers l'examen de contrats notariés d'association d'acteurs en France et en Italie, on revient notamment sur le statut de preuve que la critique a octroyé à ce type de documents pour appuyer la thèse évolutionniste du « processus de professionnalisation de l'acteur ». L'abandon de la distinction traditionnelle « amateur »/« professionnel », catégories inefficaces qui échouent à saisir la grande diversité des pratiques théâtrales comme la discrimination des situations médiévales, s'accompagne d'une proposition de réflexion sur les points de rupture entre le théâtre « médiéval » et le théâtre « classique ».

acteur – archives parisiennes – historiographie – Moyen Âge et Renaissance – théâtre

What Methodologies for a History of the Medieval Actor ?

This paper intends to draw new foundations for a history of theatrical practices that would be emancipated from the traditional notions of the literary history. The silence of historians about the medieval actors is to be explained by one of the big misunderstandings of theatre history : the paradigm establishing the birth of professional actors in Italy in the Renaissance. Our current investigation on the organization of theatrical activities relies on books of account, archives of the Parliament of Paris and notarial acts, in order to consider the actor at work and to study the social and juridical constructions of their profession in the law system. Through a study of notarial documents on associations of actors in France and in Italy, this paper discusses how these documents were given a status of proof to consolidate an evolutionist approach that aimed to establish a "process of professionalization of the actor". We have to forget the traditional distinction between "professional" and "amateur" because these categories are inefficient to describe the diversity of theatrical practices and fail to distinguish the medieval situations. We have also to reconsider the so-called breaking point between "medieval" and "classical" drama.

actor – parisian archives – historiography – Middle Ages and Renaissance – theatre

Médiévales 59, automne 2010, p. 127-143

Maëlle RAMAGE

LE NOTARIAT, PRATIQUE JURIDIQUE ET SOCIALE : LES LIEUX DE SOUSCRIPTION DES ACTES À CAVAILLON AU DÉBUT DU XVe SIÈCLE

Au début du XXe siècle, l'intérêt des historiens se porte vers les actes notariés comme source de l'histoire du droit et des institutions. Roger Aubenas note en 1931 la place importante qui est donnée à l'histoire du notariat d'un point de vue juridique et social, les études concernant les « pays de droit écrit », et notamment la Provence, se multiplient[1]. Au cours des années 1960, les tenants d'une histoire sociale basée sur des dépouillements sériels s'emparent à leur tour des archives notariales. Leurs travaux ont pour point commun de prendre en considération un type d'acte particulier, dont quelques aspects sont isolés et mis en série. Les actes notariés font alors l'objet d'une exploitation intensive mais ne sont pas pensés dans leur globalité ni comme des contrats engageant dans une démarche concrète le notaire et ses clients. Au contraire, l'historiographie du notariat des vingt dernières années est marquée par un intérêt accru pour la figure du notaire et pour ses relations avec sa clientèle, préoccupations auxquelles s'ajoute une attention récente à son métier, ses exigences et ses implications[2]. En témoignent, entre autres, les actes du colloque tenu sur ce sujet à Aix en 2006 et la thèse de Dominique Bidot-Germa publiée en 2008 qui, par l'étude de la documentation notariale produite dans le Béarn jusqu'au début du XVIe siècle, retrace la

1. R. AUBENAS, *Étude sur le notariat provençal au Moyen Âge et sous l'Ancien Régime*, Aix-en-Provence, 1931, introduction, p. 4.

2. Voir par exemple J.-L. LAFFONT, F. OGER et R. SOURIAC dir., *Histoire sociale et actes notariés, problèmes de méthodologie…*, Toulouse, 1989 ; J.-P. POISSON, *Notaires et société, travaux d'histoire et de sociologie notariales*, 2 tomes, Paris, 1985-1990 ; J.-L. LAFFONT dir., *Problèmes et méthodes de l'analyse historique de l'acte notarié (XVe-XIXe siècles)*, Actes du colloque de Toulouse, Toulouse, 1991 et O. REDON et F. MENANT dir., *Notaires et crédit dans l'Occident méditerranéen médiéval*, Rome, 2004.

genèse du notariat comme groupe professionnel et explique quelle place les notaires tiennent dans la société[3].

L'historiographie se caractérise ainsi par une observation plus précise de la personne et de l'activité du notaire pour aller vers la compréhension de la société à laquelle il appartient. En s'inscrivant dans cette évolution, cet article aborde un aspect de la pratique notariale situé au croisement du droit écrit et des usages de la clientèle du notaire, celui des déplacements effectués par ce dernier pour instrumenter les actes. Nous savons en effet que les notaires se rendent fréquemment auprès de leurs clients, soit à leur domicile soit ailleurs dans la ville et nous pouvons dès lors nous demander ce qui motive ces déplacements. Les raisons peuvent être juridiques, instrumenter un acte dans un lieu précis devenant alors l'une des conditions de sa validité. Elles peuvent également être matérielles, ou encore répondre à une logique sociale qui tendrait à attribuer des valeurs particulières aux lieux de vie des habitants.

Je prendrai comme exemple Cavaillon, cité épiscopale du Comtat Venaissin, au début du XVe siècle. Le choix de cette période tient à l'existence d'un livre d'estime réalisé entre 1414 et 1417 par les membres de la communauté de Cavaillon dans le cadre de l'estimation générale des biens des Comtadins entreprise en 1414[4]. Inventaire exhaustif des biens immeubles des habitants organisé suivant un parcours à travers l'ensemble du territoire, ce document a permis de cartographier l'espace urbain préalablement à l'analyse de la documentation notariale contemporaine de la production du livre d'estime[5]. Celle-ci consiste en sept registres écrits par trois notaires : trois par Jacques Michaelis qui couvrent les années 1414, 1416 et 1417, trois également par Pierre de Oxnago pour les années 1414, 1415 et 1417-1418[6]. En revanche, un seul des registres de Jean Ferraguti est conservé pour cette période ; il comprend des actes datés des années 1404 à 1415[7]. Le corpus ainsi composé de mille deux cent trente-trois actes ne représente qu'une partie de ceux rédigés alors à Cavaillon ; nous savons qu'au moins cinq notaires instrumentaient dans

3. L. FAGION, A. MAILLOUX et L. VERDON dir., *Le Notaire entre métier et espace public en Europe VIIIe-XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, 2008 ; D. BIDOT-GERMA, *Un notariat médiéval. Droit, pouvoir et société en Béarn*, Toulouse, 2008.

4. A.D. de Vaucluse, C 88. Sur l'estimation des biens des Comtadins, voir M. Zerner, *Le Cadastre, le pouvoir et la terre. Le Comtat Venaissin pontifical au début du XVe siècle*, Rome, 1993.

5. Il s'agit de mon mémoire de master, *Écritures et pratiques de l'espace à Cavaillon au début du XVe siècle* soutenu en 2008 à l'université de Versailles-Saint-Quentin.

6. A.D. de Vaucluse, registres 3 E 32 art. 15 et 3 E 33 art. 71 et 72 pour Jacques Michaelis et *id.*, registres 3 E 33 art. 98, 99 et 100.

7. *Id.*, registre 3 E 33 art. 91.

cette ville qui comptait sept cent cinquante à mille habitants[8]. Il s'agit exclusivement de registres de brèves dans lesquels les notaires consignent au jour le jour tous les actes qu'ils instrumentent, ce qui nous permet de les suivre dans leur activité.

Nous verrons dans un premier temps quels types de contrats les notaires sont appelés à instrumenter et comment ils concilient les exigences de leur propre métier, conférer aux actes une valeur juridique, et les demandes de leur clientèle. Les lieux de souscription des actes seront analysés, dans une deuxième partie, comme l'un des éléments de cette conciliation.

Pourquoi recourir au notaire ?

La lecture des titres des actes permet d'appréhender les différents contrats dont les habitants demandent l'enregistrement à leur notaire car ils se rapportent au verbe du dispositif qui détermine la nature de l'acte. Par exemple, en souscrivant une obligation *(obligatio),* le débiteur s'oblige vis-à-vis de son créancier; dans les actes d'achat (*emptio*) le possesseur du bien le vend à quelqu'un qui en retour l'achète aux conditions énoncées.

Pour mille deux cent trente-trois actes enregistrés sur la période, les notaires ont inscrit cinquante-neuf intitulés différents ; parmi eux, vingt-et-un apparaissent une seule fois et trente-sept ne sont employés qu'à cinq reprises ou moins[9]. Ces quelques chiffres suffisent à illustrer la grande diversité de situations dans lesquelles les notaires sont appelés à instrumenter et la difficulté d'en proposer une typologie générale.

Les conjonctions de coordination latines *seu* et *et* sont utilisées dans certains titres d'actes. Le 3 mai 1417, Jacques Michaelis instrumente une « vente ou location » effectuée par Hugues Jausserand[10]. L'utilisation conjointe de plusieurs termes, qui n'est pas réservée exclusivement aux actes multiples, c'est-à-

8. À propos des notaires, voir l'inventaire de la série E aux Archives départementales de Vaucluse et, pour une présentation du notariat à Cavaillon à la fin du Moyen Âge, G. LE DANTEC, « Crédit et source notariale à Cavaillon (XIVe-XVe siècles). Essai de Typologie », dans O. REDON et F. MENANT dir., *Notaires et crédit...*, Rome, 2004, p. 307-335. M. ZERNER, « Le cadastre de Carpentras à l'épreuve des autres sources », dans J.-L. BIGET, J.-C. HERVÉ et Y. THÉBERT dir., *Les Cadastres anciens des villes et leur traitement par l'informatique*, Actes de la Table ronde organisée par le Centre d'Histoire Urbaine de Saint-Cloud, Paris-Rome, 1989, p. 131-149, fonde son estimation de la population de Cavaillon sur l'étude des livres d'estime du Comtat Venaissin et le dépouillement de registres notariés du début du XVe siècle. Au livre d'estime sont inscrits trois cent trente-cinq propriétaires.

9. Trente-deux actes ne sont pas intitulés, ils ont bien sûr été comptés, tout comme les vingt-sept titres que je n'ai pas pu ou su lire.

10. Registre 3 E 33 art. 72, acte 76, fol. 47, 3 mai, *Pro Hugone Jausserani allias Tarro cum nobile Ermessenda Bedoti de Cavallionis locatio seu venditionis.*

dire contenant plusieurs conventions, montre que la frontière entre deux types de contrats est parfois floue et que le notaire ressent le besoin de préciser le sens du contrat passé [11]. Ce type d'imprécisions résultait peut-être parfois d'un désaccord entre les clients et leur notaire à propos de la nature de l'acte passé, le notaire ayant préféré, sous l'injonction des parties, ne pas trancher et inscrire les mots utilisés par chacune d'elles. Cela supposerait une réelle intervention de ces dernières dans la rédaction des actes et une connaissance des termes juridiques, ce qui est envisageable pour une partie de la clientèle. La multitude de titres employés et leur manque de précision parfois sont un premier révélateur des difficultés liées au passage d'un droit en théorie très réglé à son application dans une pratique quotidienne.

Un quart des actes inventoriés fait directement référence à un crédit : ce sont les *stipulationes* et *obligationes*. Une fois la dette remboursée, les contractants faisaient de nouveau appel au notaire qui cancellait l'acte ou rédigeait une quittance de dette *(quitatio* ou *appodixia)*. Des baux de différents types sont instrumentés par les notaires, par ailleurs chargés d'enregistrer les transactions des biens immeubles et parfois meubles [12]. À la suite de ces transferts de propriété, les détenteurs de droits de seigneurie les faisaient valoir et reconnaître devant le notaire[13]. En outre, quarante-deux transactions consistent en dons ou cessions dont la contrepartie, si elle a existé, n'est pas spécifiée. Les Cavaillonnais faisaient aussi mettre par écrit associations et pactes de toutes sortes [14]. Le notaire rédige encore de nombreux actes qui se jouent principalement à l'échelle de la famille, tels que les constitutions de dots, les inventaires et partages de biens et les testaments [15]. Enfin, cent cinq *procurationes* ont été inscrites dans les registres.

Transactions immobilières, crédits ou actes de famille, les habitants sollicitent le notaire pour lui faire enregistrer chacun de leurs engagements. Car l'engagement, fréquemment complémentaire d'une reconnaissance, constitue le dénominateur commun des actes que les Cavaillonnais font rédiger. Par exemple, les transactions, qui font souvent l'objet d'un paiement différé, engagent

11. Sur ce point voir J. Hilaire, *La Science des notaires. Une longue histoire*, Paris, 2000, p. 38.

12. Dans les sept registres nous retrouvons quatre formes de bail : des baux en accapte (51), des arrentements (35), les baux à fâcherie (26), des contrats qui concernent des terres ou des terres plus une maison et des locations (13) qui portent presque exclusivement sur des maisons. On relève plus de cent vingt achats, et huit échanges de propriété, parmi les échanges sont distingués les *transactiones, excambii*, et *permutationes*.

13. Les transactions sont très souvent suivies du versement des droits de seigneurie, *laudimium*, et de la reconnaissance du seigneur, *recognitio*.

14. Nous trouvons un contrat d'association et vingt-huit pactes.

15. Les actes de famille sont au nombre de soixante-quatorze, y figurent notamment vingt-cinq constitutions de dots, neuf reconnaissances du versement de la dot, vingt-cinq testaments et trois partages de biens.

l'acheteur envers le vendeur et parfois envers le seigneur. Les titres des actes démontrent que les habitants ont recours au notaire en toutes sortes d'occasions. Faire rentrer les engagements pris par les habitants dans les cadres d'une écriture notariale, régie par des formulaires, ne va pas sans poser un certain nombre de difficultés et d'hésitations [16]. Ainsi, l'écriture notariale est un véritable exercice d'adaptation du droit et de la rigueur des formules au quotidien et vice-versa.

L'écriture des actes

Les rédactions notariées impliquent une description abrégée de l'action sur laquelle elles portent, limitée à la qualification de l'engagement des parties et à son objet. La garantie de leur validité juridique implique quant à elle l'utilisation des formules adaptées et un certain niveau de standardisation de l'écriture, indispensable à leur reconnaissance par d'autres personnes ou institutions.

Le discours de l'acte suit un schéma précis qui sert sa validation. Il se présente comme une narration normalisée. Après l'indication de la date et de la notification, le notaire en vient rapidement à l'exposé du dispositif qui définit le fait juridique et dont l'élément essentiel est un verbe d'action. Ce verbe, qui explique la raison d'être de l'acte (vendre, donner, etc.), engage le commanditaire. Sont également développées les conditions du contrat qui peuvent être plus ou moins longues. Certains baux entraînent par exemple la rédaction de conditions très précises quant à l'entretien de la propriété prise en tenure. Après le dispositif, lui-même empli de formules juridiques, le notaire inscrit les éléments de corroboration de l'acte : il affirme l'avoir instrumenté en tant que personne publique, note le lieu d'enregistrement et cite les témoins présents. Les moyens de validation des actes sont multiples – relation de gestes, de paroles, usage de formules de droit savant, liste de témoins –, ce qui permet au notaire de les utiliser toutes, ce qui est souvent le cas, mais aussi d'adapter son texte à la situation. En effet, derrière une structure régulière, les variations sont multiples et certains actes procèdent d'une rédaction beaucoup moins systématique.

Les actes les plus fréquents sont aussi les plus standardisés. Il y a ainsi peu à dire des reconnaissances ou quittances de dettes ; seuls les noms, le montant et l'échéance varient d'un acte à l'autre ; les raisons du prêt sont parfois signalées. Les textes de procuration sont aussi très systématiques : le commanditaire y désigne comme représentant de son autorité une ou plusieurs personnes. Pour ce qui est des actes plus complexes, comme les partages de biens, constitutions de dots, actes de vente ou de location, ou encore testaments, le début du protocole est tou-

16. Sur ce point voir J. Hilaire, *Le Régime des biens entre époux dans la région de Montpellier du début du XIIIe siècle à la fin du XVIe siècle*, Paris, 1957 et Id., *La science des notaires...*, *op. cit.*, Paris, 2000.

jours le même et seul son développement diffère. Dans tous ces types de contrats, la structure connaît peu de variations ; en revanche, elles sont beaucoup plus fréquentes dans les actes peu représentés dans le corpus. Cela pourrait s'expliquer par le recours à un formulaire pour les actes les plus courants alors que les contrats plus rares laissent le champ libre à une écriture moins contrainte. La rédaction effectuée par le notaire consiste alors en une narration précise des gestes et paroles des différents protagonistes au cours de laquelle viennent s'intercaler des formules juridiques que le notaire adapte, les rejetant parfois à la fin du texte [17].

L'attention portée par les notaires aux circonstances de l'énonciation associée aux exigences juridiques explique l'indication précise et presque systématique du lieu de souscription des contrats [18]. Les mentions topographiques peuvent prendre plusieurs formes : ce sont soit des toponymes, soit des points de repères, propriétés privées ou monuments remarquables tels les portes de la ville, les remparts ou encore une église. Le notaire les inscrit en fin d'acte dans une phrase courte de type « Acte passé à Cavaillon sur la Grande Place, sous les arcades » (*Actum fuit hoc Cavallionis in Platea subtus arcos*) ou bien « Acte passé à Cavaillon dans la maison des héritiers de Jacques Jacobi » (*Actum fuit hoc Cavallionis in hospicio heredium dicti quondam Jacobi Jacobi*) [19].

Si la question est relativement absente de la bibliographie, la documentation permet de faire l'histoire des déplacements des notaires [20]. Or celle-ci donne accès à leur usage de l'espace urbain par les habitants. La rédaction même des actes souligne l'importance attachée par le notaire au contexte de discussion des contrats dans une société où se conjuguent droit écrit et gestes coutumiers dans l'expression des rapports sociaux.

17. Voir par exemple registre 3 E 33 art. 71, acte 189, fol. 107v., *Pro Universitate Cavallicensi cum Petro de Oxnago notario dicti loci.* Le 9 novembre 1416, Jacques Michaelis rédige la nomination de Pierre de Oxnago comme scribe et notaire de la communauté. Il commence par préciser que le conseil se réunit dans la maison du pape et en présence du noble citoyen Charles de Aussaco, viguier. Figure ensuite la liste des syndics et Jacques Michaelis raconte comment et à quelles conditions Pierre de Oxnago est élu.

18. Sur l'ensemble du corpus, 32 lieux de souscription ne sont pas indiqués.

19. Registre 3 E 33 art. 72, acte 138, fol. 94v., 29 septembre 1417 et acte 5, fol. 3v., 10 janvier 1417.

20. Quelques recherches éditées dans L. FAGION, A. MAILLOUX, L. VERDON, *Le Notaire entre métier et espace public…*, Aix-en-Provence, 2008, font appel aux lieux de souscription des actes. Anne MAILLOUX, « L'émergence du notariat à Lucques (VIIIe-Xe siècle), normes et pratiques d'un corps professionnel », p. 19, les analyse pour repérer les lieux de concentration de l'activité notariale. Chantal AMMAN-DOUBLIEZ, « *Assit principio sancta Maria meo.* Le notaire Jean de Freneto de Sainte Marie d'Agaune (1472), sa figure et son métier », p. 126-128, évalue à partir des lieux de souscription le temps passé par le notaire hors de chez lui. Donatella BARTOLINI propose une analyse des lieux d'enregistrement des actes qui, conjuguée à l'observation des registres du notaire Bassani de Feltre, lui permet de caractériser sa pratique notariale (« Pratique notariale dans une communauté de la Terre Ferme vénitienne entre les XIVe et XVIIIe siècles. », p. 261-262).

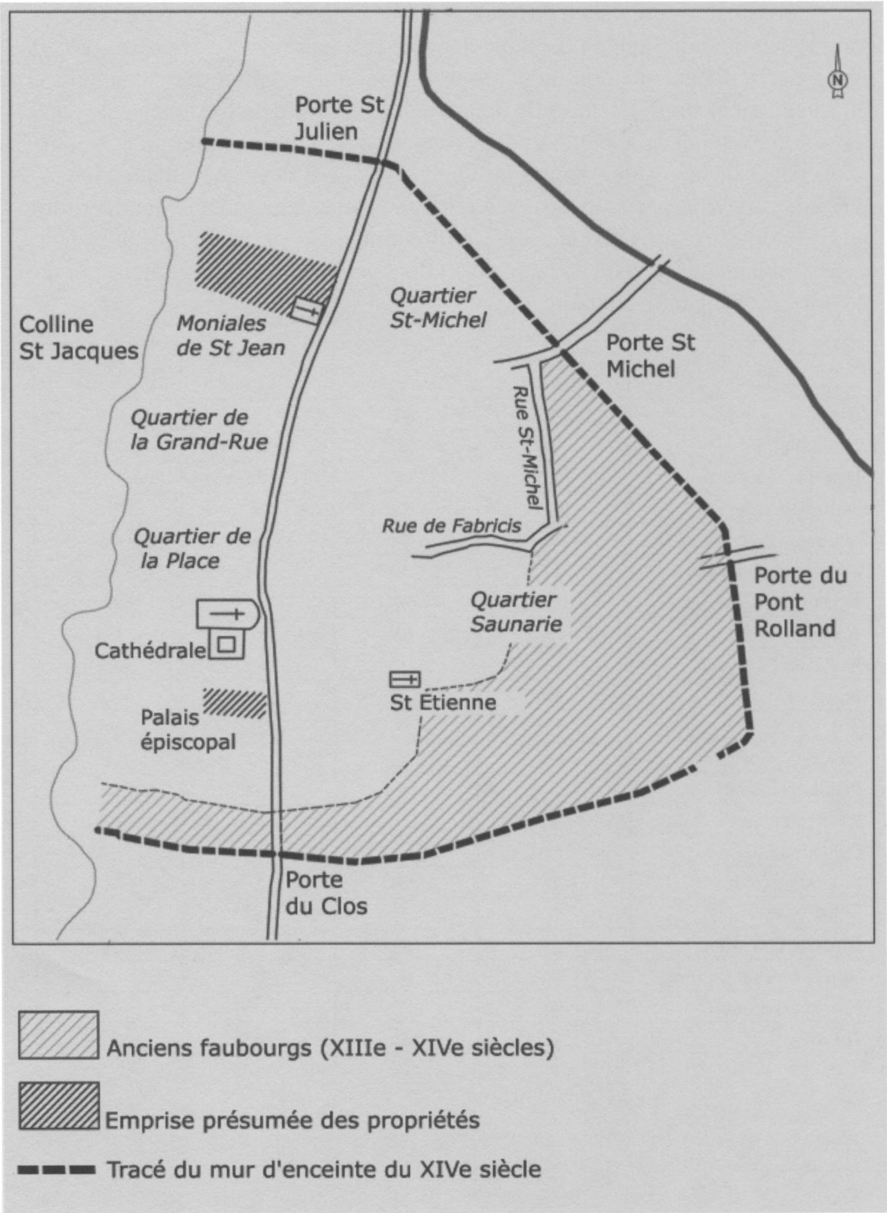
Les lieux de souscription des actes

Les notaires pouvaient être amenés à se déplacer afin de prendre note des contrats sur un brouillard ou bien directement dans leur registre de brèves. L'état matériel des documents dont nous disposons indique en effet que les notaires, qui travaillaient sur des cahiers de dix à vingt folios qu'ils reliaient ensuite dans des volumes annuels, les emportaient souvent avec eux. Les premières et dernières pages de ces cahiers sont d'ordinaire cornées et sales. Par ailleurs, la graphie très cursive et peu soignée de certains actes peut témoigner de leur écriture hors de l'office. C'est souvent le cas des procurations, contrats fréquents, que le notaire connaissait sans doute par cœur et dont la rédaction n'exigeait pas forcément le recours à un formulaire.

	Jacques Michaelis	Jean Ferraguti	Pierre de Oxnago	Total
Etude notariale	**273**	**60**	**152**	**485**
Domicile	**138**	**25**	**204**	**367**
De l'une des parties	83	13	99	195
D'un tiers concerné	17	7	58	82
D'un témoin	10	2	19	31
D'un tiers non cité	21	3	28	52
Non lus	7	0	0	7
À l'extérieur	**99**	**20**	**52**	**171**
In Platea	46	10	17	73
In carreria...	40	2	10	52
Ante...	13	8	25	46
Lieu ecclésiastique	64	8	43	115
Palais épiscopal	42	5	20	67
Réfectoire des chanoines	4	1	9	14
Cathédrale	17	0	4	21
Monastère St-Jean	1	2	5	8
Église St-Étienne	0	0	5	5
Hors de Cavaillon	**12**	**0**	**9**	**21**
Non lus ou manquant	**6**	**9**	**27**	**42**
Non renseignés	**4**	**9**	**19**	**32**
Total	**594**	**131**	**506**	**1233**

Lieux d'enregistrement des actes notariés.

Restitution de la ville de Cavaillon au xve siècle



Les notaires instrumentent 40 % des actes dans leurs études qui se trouvent toutes dans le quartier de la Platée[21]. Les habitants viennent notamment y contracter plus de la moitié des reconnaissances de seigneurie *(laudimia)*, mais cela ne signifie pas qu'ils se déplacent expressément dans ce but. En effet, ces reconnaissances sont pour la plupart consécutives à des achats ou des baux enregistrés dans l'étude[22]. Près de la moitié des procurations sont contractées chez les notaires, des pactes de toutes sortes, dix-neuf sur les vingt-sept et, en bien moindre proportion, des quittances, dons ou échanges de biens et un testament. Nous retrouvons encore plus de la moitié des crédits et des achats, actes qui ont en commun le transfert d'une somme d'argent d'un contractant à l'autre[23]. Se rendre chez le notaire pourrait alors être lié à la nécessité de compter les devises. Pour autant, l'étude n'est pas un lieu où l'on se rend systématiquement pour régler les questions économiques et financières.

S'ils sortent rarement de Cavaillon – seuls Jacques Michaelis et Pierre de Oxnago instrumentent un total de vingt-et-un actes dans une autre localité –, les notaires parcourent tous l'ensemble de la ville. Nous avons vu que plus de la moitié des actes qu'ils enregistrent le sont en dehors de leurs études[24]. Ils se rendent notamment très régulièrement au domicile de leurs clients, et certains contrats sont même passés dans la rue ou encore dans des lieux ecclésiastiques. Tous ces déplacements effectués par les notaires délimitent l'étendue géographique couverte par leurs études. En retour, ils nous indiquent la manière dont certaines activités quotidiennes des habitants prennent place dans l'espace urbain, contribuant ainsi à le qualifier.

21. A.D. de Vaucluse, C88, L'étude de Pierre de Oxnago donne sur la Grande Place, tandis que celle de Jacques Michaelis est située non loin de là, derrière la cathédrale, la situation de l'étude de Jean Ferraguti dans ce même quartier n'est pas précisée.

22. Registres 3 E 32 art. 15 et 3 E 33 art. 71, 72, 91, 98, 99 et 100. Quarante-trois reconnaissances de seigneurie, sur les quatre-vingt-quatorze que compte le corpus, sont enregistrées chez le notaire, parmi elles trente-cinq succèdent à un bail ou un achat enregistré dans le même lieu. Par exemple lorsque, le 12 mars 1414, Véran de Aligno vend une vigne à Elzéar Gasqui, Jean Ferraguti enregistre ensuite la reconnaissance par ce dernier de la seigneurie d'Antoine Ruffi. Registre 3 E 32 art. 15, actes 34 à 36, fol. 196v. 197.

23. *Id.*, Il est à noter ici que pour quarante actes de crédit le lieu de souscription est manquant ou illisible.

24. Registres 3 E 32 art. 15 et 3 E 33 art. 71 et 72. Jacques Michaelis se rend huit fois à Ménerbes et Orgon. Pierre de Oxnago enregistre neuf actes à Maubec, les Taillades, l'Isle et Ménerbes, ses déplacements de 1417 sont liés à sa fonction de notaire de la communauté. Les deux hommes se déplacent dans les localités voisines exclusivement pour enregistrer des actes concernant des Cavaillonnais qui font partie de leur clientèle. Certains habitants semblent donc préférer se déplacer avec leur notaire au lieu d'en trouver un sur le lieu de leur destination.

Les notaires se rendent au domicile de leurs clients pour enregistrer 30 % des actes et utilisent alors trente-neuf titres différents [25]. La maison est incontestablement le lieu du dialogue autour des engagements ayant trait à la famille : toutes les constitutions de dots y sont contractées, majoritairement chez les parents du futur marié, sanctionnant l'alliance de deux maisons. 30 % des actes de donations qui mettent en jeu des rapports de solidarité difficilement définissables sont instrumentés chez les habitants [26]. En outre le notaire effectue vingt-deux des vingt-cinq testaments, les trois partages et les six inventaires de biens de particuliers chez ses clients. Cela s'explique par la situation dans laquelle ces actes sont contractés – urgence, bien souvent, dans le cas du testament et nécessité de *voir* les biens visés par les inventaires et partages de biens –, mais la venue du notaire est aussi révélatrice de son implication dans les contrats au-delà de la simple mise en forme de l'acte.

Le domicile est en outre investi pour des discussions et des prises de décisions relatives à l'économie. 20 % des actes de crédit, de transferts de propriété et des baux de toutes sortes y sont instrumentés. Notons que pour le tiers des ventes de propriétés situées dans la ville, acheteurs, vendeurs et notaires se retrouvent dans la maison objet de la transaction. Sans doute l'enregistrement de l'acte s'accompagne-t-il alors de la remise effective de la propriété à l'acheteur [27]. À la suite des transactions, dix-huit des trente-deux revendications et reconnaissances de seigneuries sont instrumentées non chez l'un des acteurs de la transaction, mais chez le détenteur des droits. La variété des situations traitées dans la maison renvoie à ses multiples attributions : lieu de la vie familiale et des solidarités, elle est aussi celui des activités économiques et de l'expression des rapports d'obligation.

Cent quatorze actes sont enregistrés dans des lieux ecclésiastiques : palais de l'évêque, cathédrale Saint-Véran, réfectoire des chanoines, monastère des moniales de Saint-Jean ou encore chapelle Saint-Étienne. Ces contrats portent le plus souvent sur la gestion des biens des institutions ecclésiastiques. 56 % d'entre eux sont discutés dans le palais épiscopal ; il s'agit pour l'essentiel de reconnaissances de la seigneurie de l'évêque et de versement des droits associés par des tenanciers venus à sa rencontre. Jacques Michaelis et Pierre de Oxnago se rendent dans la cathédrale, son cloître ou le réfectoire du chapitre qui est donc accessible aux laïcs [28]. Lorsque les moniales de Saint-Jean pas-

25. Registres 3 E 32 art. 15 et 3 E 33 art. 71, 72, 91, 98, 99 et 100.

26. Ces actes sont intitulés *donatio, cessio, datio insolitum, receptio,...*

27. Registres 3 E 32 art. 15 et 3 E 33 art. 72, 91, 98, 99 et 100. Le lieu de souscription est alors indiqué comme suit : *Actum fuit hoc Cavallionis in hospicio supra vendito ou supra dicto.*

28. Registre 3 E 32 art. 15, acte 140, fol. 65 et registre 3 E 33 art. 99, actes 143 à 147, fol. 71-74v, le 25 novembre 1415, Pierre de Oxnago instrumente cinq actes dans le réfectoire : deux donations, deux procurations et le bail d'une terre.

sent un contrat avec des habitants, exclusivement des baux et des transactions, le notaire et ces derniers se déplacent systématiquement au monastère ou dans son église. Les actes contractés dans les institutions ecclésiastiques suivent la même logique que ceux contractés chez les laïcs, ils sont en revanche d'une moins grande variété et plus axés sur la mise par écrit de la gestion d'une propriété souvent considérable.

Les notaires ont instrumenté plus de cent soixante actes à l'extérieur, que ce soit sur la Grande Place, située à proximité de la cathédrale, dans une rue ou une traverse. Parmi ces actes figurent des transactions, échanges, cessions, reconnaissances de seigneuries, quelques crédits et des négociations. Cela témoigne à première vue d'un réel investissement de l'espace urbain par les habitants, mais celui-ci ne doit pas pour autant être considéré comme un espace public indifférencié.

Vingt et un des actes instrumentés à l'extérieur le sont par Jacques Michaelis devant son étude et deux par Pierre de Oxnago devant la sienne[29]. Nous pouvons alors penser que les clients sont allés trouver le notaire comme lorsque les contrats sont passés à l'intérieur de l'étude. De même, bien souvent les notaires enregistrent des actes devant la maison de l'une des parties ou d'un témoin. Par exemple, le 4 mars 1417, Jacques Michaelis prend acte d'un achat de laine devant la maison de l'acheteur[30]. La fréquence des contrats conclus devant les habitations et la relation entre le lieu de souscription et les contractants suggèrent que cet espace est considéré comme une continuité de la propriété privée. Mais s'il existe une typologie particulière des actes enregistrés à l'intérieur de la maison, cela n'est plus vrai pour ceux qui le sont devant la maison; ils relèvent des mêmes catégories que l'ensemble des actes contractés à l'extérieur.

L'observation plus détaillée des contrats discutés dans la rue fait apparaître une réelle volonté de publicité de la part de certains contractants. L'évêque, qui d'ordinaire ne contracte aucun acte hors de son palais, fait enregistrer le 12 avril 1415 une reconnaissance de dette de quelques sous devant un four qui se trouve à proximité de sa demeure[31]. Nous pouvons dès lors penser que l'objectif du prélat est moins de réclamer une somme dérisoire que d'affirmer sa position en dévoilant l'existence d'une dette dans un lieu qui devait être fréquenté. L'endroit choisi par le juge pour entendre un habitant le 14 février 1415 n'est certainement pas lui non plus le fait du hasard. Pierre de Oxnago précise que la séance se tient sur la voie publique devant la porte de notre seigneur le pape (*in carreria publica ante portam domini nostri pape*). Le juge du Comtat

29. Registres 3 E 32 art. 15 et 3 E 33 art. 71, 72, et 100.
30. Registre 3 E 33 art. 72, acte 27, fol. 16.
31. Registre 3 E 33 art 100, acte 50, fol. 20.

Venaissin tient son audience devant une maison appartenant à la papauté qu'il représente[32]. C'est sur la Grande Place qu'un notable, Elzéar Romey, consent l'unique réduction de cens inscrite dans les registres à l'un de ses tenanciers, le 24 mars 1415[33]. C'est de nouveau sur cette place que Raymond Cabassole, syndic, et Raymond Porquerie, percepteur des redevances dues à l'évêque, discutent de leur désaccord avec les représentants de la communauté de l'Isle à propos des redevances[34]. Or les contrats instrumentés à l'extérieur désignent la Grande Place, dans le quartier du même nom, comme un lieu central de la vie sociale. Les soixante-treize actes qui y sont enregistrés par les trois notaires laissent en effet deviner un lieu très fréquenté. De plus, le marché se tient sous les arcades qui bordent la place.

Il serait difficile de donner en quelques mots une synthèse qui ne soit pas trop simplificatrice des déplacements des notaires auprès de leurs clients en regard des types d'actes que ces derniers leur demandent d'instrumenter. En effet, seuls les actes de famille sont systématiquement enregistrés dans la maison de l'une des parties; celle des parents du futur époux lors d'une constitution de dot, celle du donateur lors d'une cession. Mais si l'on sort de ce cadre, le lien entre le type d'acte et le lieu de son enregistrement n'apparaît pas directement. Nous avons vu que la diversité des contrats dont le notaire prend note chez ses clients était presque égale à celle du corpus dans son ensemble, que les habitants se rendent chez leur notaire pour des contrats aux implications économiques mais aussi pour des reconnaissances ou des procurations, ou encore que les notaires emploient vingt-six titres différents afin de nommer les actes enregistrés à l'extérieur.

Si une règle du jeu préside au choix d'un lieu pour telle ou telle discussion, elle ne réside donc pas dans l'attribution d'une fonction particulière à chaque espace. En outre, aucune frontière définitive ne semble venir séparer les sphères du privé et du public. Une continuité réelle existe entre la maison ou l'étude notariale et la rue ou la place. En revanche, les usages des habitants montrent qu'ils n'accordent pas à tous les lieux la même valeur. Ainsi, la Grande Place est perçue comme apte à recevoir les discussions concernant l'ensemble de l'*universitas* des habitants ou celles auxquelles on souhaite donner une certaine publicité garantie par la présence de nombreuses personnes, qui ne sont pas directement impliquées lors de l'instrumentation du contrat. Ce seraient alors la présence de nombreuses personnes et l'usage fait du lieu par les dirigeants de la ville – syndics pour y traiter des affaires de la communauté, seigneurs pour y régler des questions de droits – qui conféreraient à la Grande Place son caractère public. Son statut juridique ne suffit pas à la caractériser.

32. Registre 3 E 33 art. 99, acte 22, fol. 9.
33. Registre 3 E 33 art. 91, acte 30, fol. 233.
34. Registre 3 E 32 art. 15, acte 158, fol. 72, 1er janvier 1415.

En retour, les espaces choisis par les habitants pour telle ou telle action contribuent à les qualifier.

Choix des lieux de souscription : essai d'interprétation

Selon Donatella Bartolini, dont l'analyse des lieux de souscription des actes enregistrés par un notaire de Feltre, Bassani, aboutit au même constat de leur multiplicité, nous avons là la marque « d'un style [dans l'exercice du notariat par Bassani] qui est celui de l'occasionnel et du manque de solennité dans la rédaction des actes[35]. » La diversité des lieux de souscription serait en partie liée au peu d'importance attachée à la mise par écrit des contrats par un notaire, par ailleurs occupé à d'autres activités. En ce qui concerne les notaires de Cavaillon, nous savons que le rythme d'enregistrement des actes est relativement faible et que chacun d'entre eux complète ses revenus par une ou plusieurs activités[36]. Ainsi, l'explication formulée par Donatella Bartolini pourrait aussi bien s'appliquer à Cavaillon mais elle n'accorde pas, me semble-t-il, suffisamment de place à l'influence de la clientèle sur une pratique notariale qui est également une réponse à une demande formulée par les habitants d'enregistrement d'accords dont ils veulent garder la trace. Le métier du notaire et, par conséquent, le choix des lieux d'instrumentation sont pris dans une logique sociale ; en aucun cas leur multiplicité ne relève d'une indifférenciation, voire du seul bon vouloir du notaire et du degré de son implication. Le processus d'écriture des actes ne peut être pensé en dehors de l'organisation de la société qui les demande. Sur ce point, l'étude conjuguée des déictiques avec celle des titres des actes – dont nous avons vu qu'ils renvoient directement à la portée du contrat – et de la position sociale des contractants indique que le choix du lieu réside dans une adéquation entre ces différents paramètres.

Les reconnaissances de seigneuries illustrent clairement l'importance du

35. D. Bartolini, « Pratique notariale dans une communauté de la Terre Ferme vénitienne entre les XIVe et XVIIe siècles » dans L. Fagion, A. Mailloux et L. Verdon, *Le Notaire entre métier et espace public...*, p. 261-262. Ici, l'étude des lieux de souscription est employée à la définition d'une manière d'exercer par les notaires de Feltre. L'auteur appuie également son constat sur l'usage par les notaires de registres au format « de poche » composés de matériaux pauvres et sur le protocole réduit qui fait l'objet de la rédaction.

36. Registres 3 E 32 art. 15 et 3 E 33 art. 71, 72, 91, 98, 99 et 100. Entre 1414, 1416 et 1417 Jacques Michaelis enregistre un peu plus de six cents actes, il ne reste de Jean Ferraguti que cent trente et un actes enregistrés entre fin janvier 1414 et mars 1415, les registres laissés par Pierre de Oxnago comptent cinq cent dix-neuf actes. Les notaires enregistrent donc moins d'un acte par jour en moyenne. Ils sont par ailleurs prêteurs, gestionnaires ou exploitants de plusieurs parcelles de terre ou encore notaires de la communauté ou de la curie épiscopale.

geste, entendu au sens large, qui concourt à donner forme à l'engagement entre les parties. Lorsque ces reconnaissances ne sont pas instrumentées dans l'office du notaire, elles le sont au domicile du seigneur s'il s'agit d'un laïc. S'il est clerc, la reconnaissance peut prendre place soit à son domicile, soit dans un lieu se rapportant à sa fonction ecclésiastique. Grâce à l'enregistrement chronologique des actes dans les registres de brèves, nous pouvons comprendre leurs successions et les parcours dans la ville suscités par les contrats. Ainsi, les reconnaissances sont toujours précédées d'une transaction ou, de préférence, d'un bail conclu chez l'une des parties. Par exemple, le 12 février 1415, Pierre de Oxnago instrumente l'achat d'une maison appartenant à Jean Maurani et à sa femme par Jacques Raymundi dans ladite maison[37]. Ensuite, le petit groupe accompagné des témoins de la vente se rend chez Pierre Augeri qui fait alors valoir ses droits seigneuriaux que Jacques Raymundi reconnaît[38]. La cession de la propriété est ici divisée en trois étapes, auxquelles correspondent trois actes : *emptio,* puis *laudimium* et *recognitio*, et deux lieux particuliers. Ce cas de figure, que nous retrouvons dans 60 % des ventes de propriété, montre que le choix du lieu se fait en accord avec la portée du contrat. L'écriture notariale associée aux déplacements dans la ville jusqu'au domicile du seigneur participe à l'affirmation du statut social de ce dernier. La pratique, d'autant plus visible lorsque les seigneurs sont des clercs, justifie que certaines transactions soient signées dans des lieux appartenant à une institution religieuse, sans que celle-ci ne soit directement concernée. Ainsi, le 1er avril 1415, Pierre de Oxnago enregistre une suite d'actes concernant la vente d'une terre par un habitant de Cavaillon à un autre dans l'église Saint-Étienne en présence d'Étienne Pellegrini, chapelain de Saint-Étienne et seigneur de cette parcelle[39]. L'achat conclu, le chapelain fait valoir des droits de seigneurie qui sont reconnus par Mondonus Carrerie, acheteur. Puis acheteur et vendeur restent dans l'église pour contracter une reconnaissance de dette.

Dans le même sens, les nombreux déplacements des habitants de Cavaillon au palais de l'évêque pour le reconnaître comme seigneur ou faire enregistrer des actes exceptionnels manifestent son autorité sur les clercs comme sur les laïcs.

Nous avons vu que de nombreux actes de portée économique sont instrumentés chez des particuliers. Dans ces cas, c'est bien souvent chez le vendeur ou chez le bailleur que l'accord est établi. Par exemple, le 17 février 1415, Antoine Belloni se trouve chez Charles de Aussaco pour reconnaître sa dette envers lui[40].

37. L'absence de précision concernant la date d'entrée en possession ne permet pas de savoir si les parties se rendent dans la maison vendue afin de sanctionner sa remise immédiate à l'acheteur.

38. Registre 3 E 33 art. 99, actes 17, 18 et 19, fol. 7.

39. *Id.*, actes 41 à 45, fol. 16-17v.

40. Registre 3 E 33 art. 99, acte 43, fol. 19v., *Obligatio nobilis Caroli de Aussaco habitantis Cavallionis.*

De même, Pierre de Oxnago se rend chez Raymonde la Pauta lorsqu'elle arrente une terre à Bertrand Bleyni en 1417[41]. Ici encore, le contractant que l'acte oblige reconnaît la situation autant par la rédaction d'un acte que par son déplacement au domicile de l'autre personne impliquée. Si les exceptions sont relativement nombreuses – elles représentent près du quart des actes de ce type –, elles s'expliquent facilement par des motifs matériels. Par exemple, lorsqu'Augier Chabaudi prête de l'argent à Huguette Bernarde, la reconnaissance de dette est enregistrée chez celle-ci[42]. L'explication tient certainement à la résidence aux Taillades de Augier Chabaudi et au fait qu'il se déplace régulièrement à Cavaillon pour voir son notaire[43].

Enfin, il est surprenant de constater que 41 % des actes enregistrés chez les particuliers le sont chez un tiers non contractant[44]. En ce qui concerne les actes de famille, dont 30 % sont instrumentés chez des tiers, il est vraisemblable que ceux-ci sont dans une large proportion des proches ou des parents. Par exemple, les notaires enregistrent quatre testaments dans une maison qui n'est pas celle du testateur, mais la personne qui détient la maison est systématiquement citée parmi les héritiers[45]. Le lien entre la personne chez laquelle l'acte est contracté et l'affaire traitée peut aussi tenir à sa fonction. Les reconnaissances de seigneurie du pape, coseigneur de la ville avec l'évêque, sont ainsi instrumentées chez Jacqueline de Aussaco car elle est chargée de collecter le trezain qui doit être versé au pontife au moment d'une transaction par le nouveau propriétaire. La maison est donc aussi le lieu d'exercice de leurs charges par certains notables et ainsi symbole de leur domination sociale et économique. La moitié des actes enregistrés au domicile d'une personne qui n'est ni contractante ni témoin le sont chez Huguette Eudesse, Jean Veysseri, Antoine Ruffi ou Véran Michaelis, dont vingt-cinq chez ce dernier. Ces quatre personnes apparaissent dans les registres notariés comme des notables. Souvent cités comme témoins, ils sont par ailleurs à l'origine de nombreux contrats de location ou de crédits qui les mettent en relation avec plusieurs tenanciers et débiteurs. De plus, ils font tous partie des propriétaires importants inscrits au livre d'estime de 1414, et les trois hommes sont ou ont été syndics de la communauté. Il sem-

41. Registre 3 E 33 art. 100, acte 25, fol. 15, 2 mars.

42. Registre 3 E 33 art. 98, acte 14, fol. 6, 8 février.

43. Le village des Taillades est limitrophe de Cavaillon.

44. Registres 3 E 32 art. 15 et 3 E 33 art. 71, 72, 91, 98, 99 et 100, soit cent cinquante actes sur trois cent soixante-sept. Il ne faut pas cependant oublier que dans de nombreux cas il est impossible de déterminer l'existence d'un rapport de parenté entre les personnes citées par le notaire, à moins d'une étude prosopographique exhaustive.

45. Par exemple, registre 3 E 33 art. 91, acte 38 fol. 197, le 19 mars 1415, Doucette, veuve de Guillaume Rostagni, dicte son testament à Jean Ferraguti dans la maison de Clément Castellani, l'un des héritiers désignés.

blerait donc que ces actes soient passés chez des personnes qui, par leur statut social, possèdent la capacité de corroborer le contrat.

La multiplicité des lieux de souscription ne découle donc pas seulement d'un art de faire du notaire mais aussi de choix de la part des clients qui expriment leurs positions sociales. L'évêque, par exemple, ne se déplace jamais chez l'un de ses tenanciers ou chez qui que ce soit d'autre ; au contraire, il reçoit chez lui les habitants, signifiant ainsi les rapports de clientèle conséquents à la gestion de sa seigneurie et à l'exercice de son autorité. Cette coïncidence entre le statut social des parties, le type de lien que l'acte institue ou renforce entre eux, et le lieu d'enregistrement montre que les gestes et les paroles s'associent à l'écriture juridique du texte dans le scellement du contrat et la reconnaissance de ses implications. Cela ne peut qu'influencer l'exercice du notariat et se retrouve dans l'écriture des documents.

Le notaire ne se contente pas de donner une force probatoire aux actes en y inscrivant les formules de droit adaptées. Pour chaque contrat passé, il précise au contraire les circonstances, les paroles prononcées et le lieu choisi pour cet échange. Il existe donc bien une histoire des déplacements des notaires qui permet de faire une étude concrète du notariat, de ses rapports avec la clientèle et avec l'espace urbain. Ici, les déplacements des notaires à la rencontre de leurs clients relèvent d'une logique sociale reposant sur le statut des contractants, sur la portée des actes et la valeur accordée aux lieux.

Partir d'un détail, les lieux de souscription, a également pour objectif de redonner au notariat sa dimension anthropologique, souvent oubliée par l'histoire institutionnelle. La pratique notariale est en effet juridique mais elle est aussi sociale, ces deux aspects étant intimement liés : l'application du droit est elle-même prise dans une série d'habitudes qui l'inscrivent dans un milieu social.

Maëlle Ramage, LAMOP, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 5 rue Victor Cousin, 75005 Paris.

Le notariat, pratique juridique et sociale : les lieux de souscription des actes à Cavaillon au début du xve siècle

L'historiographie du notariat des vingt dernières années se caractérise par l'observation plus précise de la personne et de l'activité du notaire pour aller vers la compréhension de la société à laquelle il appartient. S'inscrivant dans cette évolution, cet article propose une analyse des déplacements effectués par quelques notaires de Cavaillon au début du xve siècle dans le but d'instrumenter les actes. Le corpus de l'étude consiste en sept registres écrits par trois notaires entre 1414 et 1417. Il s'agit exclusivement de registres de brèves dans lesquels les notaires consignent au jour le jour tous les actes qu'ils instrumentent, ce qui nous permet de les suivre dans leur activité. Le notaire ne se contente pas, en effet, de donner une force probatoire aux actes en y inscrivant les formules de droit adaptées, mais précise les circonstances, les paroles prononcées et le lieu choisi pour cet échange. L'étude de ces éléments montre que la diversité des lieux de souscription ne découle pas seulement des règles de l'exercice notarial mais aussi de choix de la part des clients. Ici, les déplacements des notaires à la rencontre de leurs clients relèvent d'une logique sociale reposant sur le statut des contractants, sur la portée des actes et la valeur accordée aux lieux.

Notariat – ville – espace urbain – Comtat Venaissin

Social and legal Aspects of Notarial Pratice : Acting Places in the Early 15th century Cavaillon charters

In the past twenty years, medievalists have strived to focus more accurately than before on the personality and activity of notaries in order to get a better understanding of the society to which they belong. Following this logic, I propose to study the movements of three notaries of Cavaillon in the early 15th century through the pattern of places mentioned as the places where the deeds were acted. Seven registers dating between 1414 and 1417 were studied – registers of day to day recording what was de facto legally acted as well as the circumstances of the agreement, words spoken on the occasion and also the place where it took place. The study reveals that the notary often went to a place chosen by his clients, and that this logic was governed by the social status of the parties, the relative importance of the deed and the symbolics of space.

Notary – town/city – urban space – Comtat Venaissin
Traduction : Harmony Dewez

Médiévales 59, automne 2010, p. 145-169

Guénolé RIDOUX

VIVRE UNE MÉTAPHORE : ÉCRITURES ANGLO-SAXONNES DU VOYAGE EN MER AU VIIIe SIÈCLE

Les historiens contemporains ont beaucoup insisté sur la nécessité d'adapter la conception moderne du pèlerinage au contexte de la culture religieuse de l'antiquité tardive et du début du Moyen Âge[1]. S'il est d'usage de distinguer les voyages à destination des lieux saints (*peregrinationes ad loca sancta*) de ceux à propos desquels l'acte de voyager semble l'emporter sur l'intérêt pour les lieux de culte (*ex patria* ou *pro Domino*)[2], on a pu rappeler que ces deux formes du mouvement religieux n'étaient pas entièrement étanches[3]. Pour mieux rendre compte de l'idéal du voyage durant cette période, il est apparu nécessaire de replacer son étude dans le cadre plus large de l'histoire du monachisme[4]. Des auteurs se sont attachés à montrer qu'à une époque où l'expression des aspirations ascétiques était encore peu encadrée, le mouvement physique, l'errance, était une forme légitime et répandue de la vie de

1. Cet article reprend des réflexions élaborées au cours d'un travail de recherche mené sous la direction de Stéphane Lebecq (*Missions et pérégrinations : des religieux anglo-saxons sur la route*, Mémoire de 2e année de master, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2008). Toute ma reconnaissance va à Stéphane Lebecq et à Charles Mériaux pour leur précieux soutien lors de mes recherches et à Alban Gautier qui a accepté de relire cet article.

2. Ainsi D. WEBB, *Pilgrims and Pilgrimage in the Medieval West*, Londres, 1999, p. 7-8.

3. P. MARAVAL, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient*, Paris, 2004, p. 11 ; M. DIETZ, *Wandering Monks, Virgins and Pilgrims*, University Park (Penn.), 2005, p. 43-68 ; G. CONSTABLE, « Monachisme et pèlerinage au Moyen Âge », *Revue historique*, 258, 1977, p. 3-27, *sp.* p. 13.

4. A. GUILLAUMONT, « Le dépaysement comme forme d'ascèse dans le monachisme ancien », [1968], rééd. dans ID., *Aux origines du monachisme chrétien*, Bégrolles-en-Mauges, 1979, p. 89-116 ; J.-M. SANSTERRE, « Attitude à l'égard de l'errance monastique en Occident du VIe au XIe siècle », dans A. DIERKENS et ID. dir., *Voyages et voyageurs à Byzance et en Occident*, Genève, 2000, p. 215-234 ; G. CONSTABLE, « Monachisme et pèlerinage... », *loc. cit.*

moine[5]. Le processus de définition d'un modèle monastique cénobite, l'insistance croissante des Pères de l'Église sur le devoir d'obéissance et d'autosuffisance, marginalisèrent ce type de dévotion. Cette exclusion progressive, sous la pression des autorités ecclésiastiques et séculières, culmina peut-être, en Occident, avec la diffusion de la Règle de saint Benoît et du principe de stabilité qu'elle soutenait.

Nous consacrerons cet article à l'idéal de l'exil tel qu'il apparaît dans un groupe de textes produits par des auteurs anglo-saxons dans le siècle qui précède la décision prise en 817 au concile d'Aix-la-Chapelle d'imposer la Règle bénédictine aux monastères de l'Empire[6]. Cet idéal met en scène l'aspiration chrétienne au détachement du monde, exprimée au moyen d'images empruntées à la tradition, sans trop d'égards pour les motivations concrètes des voyages et leurs destinations. La persistance de ce motif littéraire dans ces sources doit surprendre l'historien. Ce *topos* hagiographique ne se développa pas, ici, à la marge des cercles bénédictins, mais fut au contraire mis en œuvre par des auteurs qui insistaient volontiers sur la participation des personnages dont ils rapportaient la geste à la diffusion de la Règle sur leur île natale et sur le continent[7]. Comme nous le verrons, les exilés et leurs biographes connaissaient les objections à l'errance, auxquelles ils se rallièrent parfois. Du point de vue de la forme des voyages, le caractère organisé des missions continentales anglo-saxonnes a souvent été opposé au caractère plus spontané et mobile des voyages irlandais[8]. Au niveau littéraire, l'insistance des auteurs sur l'activité missionnaire des saints, sur leurs qualités toutes « bénédictines » a été interprétée comme autant de moyens employés pour atténuer le thème de l'aspiration ascétique au mouvement qui ne pouvait manquer d'échapper au public, cénobite, auquel ces textes étaient destinés[9].

Nous nous efforcerons de montrer que, pour les auteurs du « corpus missionnaire », le déplacement physique demeure, comme chez leurs prédé-

5. M. Dietz, *op. cit.* ; D. Caner, *Wandering, Begging Monks : Spiritual Authority and the Promotion of Monasticism in Late Antiquity*, Berkeley, 2002.

6. Sur la chronologie des voyages religieux et leur rapport avec la Règle : J.-M. Sansterre, « Attitude à l'égard de l'errance... », *loc. cit.*, p. 224 ; G. Constable, « Monachisme et pèlerinage... », *loc. cit.*, p. 8-14 ; M. Dietz, *op. cit.*, p. 213-220.

7. *Lettre* 86 (Boniface) : *Die Briefe des Heiligens Bonifatius und Lullus*, M. Tangl éd., *MGH Ep. select.*, 1, Berlin, 1916, p. 193 (dorénavant abrégé en : *Lettre*, numéro de la lettre, nom de l'auteur entre parenthèses, page) ; Stéphane de Ripon, *Vita Wilfridi*, ch. 14, B. Colgrave éd., *The Life of Bishop Wilfrid by Eddius Stephanus*, Cambridge, 1927, rééd. 1985, p. 30.

8. K. Hughes, « The Changing Theory and Practice of Irish Pilgrimage », *The Journal of Ecclesiastical History*, 9/2, p. 143-151, en particulier. p. 145; G. Constable, « Monachisme et pèlerinage... », *loc. cit.*, p. 10.

9. *Cf.* M. Dietz, *Wandering Monks...*, *loc. cit.*, p. 200-212.

cesseurs latins ou grecs, la mise en pratique d'une métaphore. Le contexte particulier dans lequel ils produisent leurs récits, la nécessité pressante de justifier les voyages qu'ils relatent, les poussent à insister sur le caractère intentionnel de l'exil au monde par le mouvement et à chercher, dans les conditions matérielles de l'exil, des faits concrets qui répondent à l'imaginaire de l'*homo viator*. La place nécessaire à l'expression de la « métaphore vécue », controversée, se trouve ainsi libérée par l'existence de l'espace géographique bien réel qu'est celui des mers du Nord. Cette emphase sur le milieu marin, frontière et lieu d'errance, permet, à son tour, de donner une consistance originale à la « patrie abandonnée », thème qui est, depuis longtemps, un lieu commun de l'hagiographie voyageuse.

Nous nous appuierons au cours de cette étude sur les premières « Vies missionnaires » du corpus décrit par Ian Wood [10]. Ces textes ont été rédigés dans les *scriptoria* de Germanie et de Gaule par des religieux d'origine insulaire qui avaient eux-mêmes pris le chemin de l'exil. Ils se divisent en deux « familles » [11] ; l'une est liée à saint Boniface et au siège épiscopal de Mayence, l'autre à saint Willibrord et au monastère d'Echternach. Le corpus s'ouvre avec la *Vie de Boniface* par Willibald, rédigée dans les années 760 [12]. L'auteur, proche du clergé mayençais, s'est abondamment inspiré de la correspondance du personnage dont il écrit l'histoire. La *Vie de Boniface* sert à son tour de modèle aux *Vies* des deux frères Willibald (qui ne doit pas être confondu avec l'hagiographe du même nom) et Wynnebald par Hugeburc [13], religieuse d'un monastère fondé par Wynnebald en Germanie. Ces récits furent produits dans la deuxième moitié du VIIIe siècle[14]. La seconde famille de textes s'articule autour de la *Vie de Willibrord* par Alcuin[15], écrite dans les années 790, seul texte du groupe « willibrordien » dont nous puissions affirmer avec certitude que son auteur était lui-même anglo-saxon. En plus de ces *vitae* qui appartiennent, à strictement parler, au corpus missionnaire, nous nous intéresserons à deux autres sources, produites quelques années auparavant en Bretagne, qui les ont influencées. L'auteur de la *Vita Bonifatii* ne connaissait pas *l'Histoire ecclésiastique* de Bède, dont la première version a pourtant été rédi-

10. I. N. WOOD, *The Missionary Life : Saints and the Evangelization of Europe, 400-1050*, Harlow, 2001 ; J. T. PALMER, *Anglo-Saxons in a Frankish World*, Turnhout, 2009.

11. *Cf.* Fig. 1.

12. WILLIBALD, *Vita Bonifatii*, W. LEVISON éd., *MGH SRG*, 57, Hanovre, 1905 (*BHL* n° 1400).

13. HUGEBURC, *Vitae Willibaldi et Wynnebaldi auctore sancti moniali Heidenheimensi*, O. HOLDER-EGGER éd., *MGH SS*, 15/1, Hanovre, 1887, p. 86-117. L'édition présente deux textes distincts : la *Vita Willibaldi episcopi Eichstetensis*, p. 86-106 (*BHL* n° 8931) et la *Vita Wynnebaldi abbatis Heidenheimensis*, p. 106-117, (*BHL* n° 8996).

14. I. N. WOOD, *The Missionary Life…*, *op. cit.*, p. 57-99.

15. ALCUIN, *Vita Willibrordi*, dans C. VEYRARD-COSME éd., *L'Œuvre hagiographique en prose d'Alcuin. Vitae Willibrordi, Vedasti, Richarii*, Florence, 2003, p. 32-74 (*BHL* n° 8935).

gée en 731[16]. En revanche, l'ouvrage eut une influence déterminante sur la *Vie de Willibrord.* Bède s'inspira quant à lui du récit de vie composé vers 715 par un religieux de Ripon nommé Stéphane, pour rédiger les passages de son œuvre consacrés à Wilfrid, évêque d'York et voyageur, qui fut l'un des premiers insulaires connus à tenter d'évangéliser les Frisons[17]. En plus de ces relations intertextuelles, des relations d'amitié ou de parenté unissaient souvent les missionnaires entre eux ou les missionnaires à leurs hagiographes[18].

On peut s'attendre à ce que les textes, qui se répondent les uns aux autres sur la question de la mission, partagent des références communes sur celle du voyage religieux. Tous les auteurs sont d'origine insulaire. Trois d'entre eux, Hugeburc, Willibald et Alcuin, vivaient sur le continent ; Stéphane avait eu l'occasion de visiter Rome[19]. Les « lieux communs » de ces récits peuvent être hérités de la tradition chrétienne, ne pas rendre compte de toute la singularité de chacun des voyages qu'ils décrivent, ils témoignent pourtant un peu de la manière dont les membres de ce petit groupe d'individus, saints et hagiographes, se racontaient, à eux-mêmes, leur expérience pérégrine.

L'idéal de la *peregrinatio*

Désir d'exil et surenchère ascétique

La pratique du voyage spirituel repose sur l'aspiration du fidèle à se défaire de ses attaches terrestres. Boniface, avant de faire voile vers la Frise, « commença [...] à éviter le commerce de ses parents et de ses proches (*parentum adfinumque suorum consortia*) et à désirer [partir vers] des lieux étrangers plutôt que [de rester dans] ceux des terres de l'héritage paternel. Après avoir mûrement considéré la question de quitter ses parents et sa patrie », il déclara ses intentions à l'abbé de Nursling[20]. Hugeburc évoque elle aussi le désir qu'éprouve Willibald, qui se rendra bientôt à Rome, de quitter « sa patrie, ses parents et ses proches » (*patria et parentes atque propinqui*) auxquels elle joint

16. I. N. Wood, *The Missionary Life..., op. cit.*, p. 45 ; Bède, *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, dans B. Colgrave et R. A. B. Mynors éd., *Bede's Ecclesiastical History of the English people*, 3e éd., Oxford, 2007 (désormais Bède, *HE*).

17. D. P. Kirby, « Bede, Eddius Stephanus and the *Life of Wilfrid* », *English Historical Review*, 98, 1983, p. 101-114.

18. I. N. Wood, *The Missionary Life..., op. cit.* Des liens personnels existaient entre Stéphane et Wilfrid, entre Wilfrid et Willibrord, entre Willibrord et Boniface, des liens familiaux entre Alcuin et Willibrord, ainsi qu'entre Hugeburc, les deux frères et Boniface.

19. Stéphane, *Vita Wilfridi*, ch. 49, p. 100 ; ch. 52, p. 108.

20. Willibald, *Vita Bonifatii,* chap. 4, p. 15, l. 8-19.

les « richesses temporelles de ce monde[21] ». Alcuin, à propos de l'exil d'Egbert et de Wigbert en Irlande, cite encore pour principale raison du voyage « l'amour de la patrie céleste ». Il résume ce dont les exilés souhaitaient se détacher dans la trilogie de « la maison, la patrie et la famille[22] ». Les associations *parentes / adfines / paternae hereditatis terrae*, *patria / parentes / propinqui* et *domus / patria / cognatio*, qui sont un *topos* de l'hagiographie voyageuse[23], renvoient à deux passages des Écritures. L'un concerne la « Vocation d'Abraham », dans lequel Yahvé ordonne au descendant de Sem de quitter « ton pays, ta parenté et la maison de ton père (*de terra tua et de cognatione tua et de domo patris tuis*) pour le pays que je t'indiquerai[24] ». L'autre, extrait des Évangiles synoptiques, est connu sous le nom de « récompense promise au détachement » : dans l'Évangile selon Matthieu, Jésus déclare que « quiconque aura quitté maisons, frères, sœurs, pères, mères, enfants ou champs à cause de mon Nom, recevra le centuple et aura la vie éternelle en partage[25] ».

Vocationnel, le voyage est l'occasion d'inaugurer une relation directe entre le fidèle et Dieu. Le champ lexical du désir (*optare, desiderare, cupere, amor peregrinationis, ardor*...) est abondamment mobilisé dans les passages consacrés au départ des saints. Cela se double souvent d'allusions à la jeunesse des *peregrini*[26]. L'ardeur ressentie par le candidat pérégrin doit lui permettre de franchir les obstacles qui s'opposent à son départ et tout particulièrement d'obtenir le consentement de ses proches et de ses supérieurs. Parce que son aspiration s'accorde avec la volonté divine, Boniface parvient à convaincre son abbé de le laisser prendre la route[27]. Le projet d'Egbert de quitter l'Irlande pour le continent n'aboutit pas, mais il faut l'intervention directe de Dieu, sous la forme de songes et de tempêtes, pour le dissuader de prendre le large. D'ailleurs, à en juger par la suite du récit, l'erreur d'Egbert ne fut pas tant d'écouter son désir d'exil que de penser que son voyage devait le conduire ailleurs que sur l'île d'Iona[28]. Cette conception de la pérégrination n'est pas réservée au seul contexte hagiographique. Dans une lettre écrite à l'abbesse Bugga, qui lui a demandé conseil à propos d'un voyage à Rome, Boniface se déclare incapable

21. HUGEBURC, *Vita Willibaldi*, chap. 2, p. 89, l.31-33.

22. ALCUIN, *Vita Willibrordi*, chap. 4, p .42.

23. Par exemple : JÉRÔME, *Ep.* 108, « Epitaphum sanctae Paulae », § 6, dans *Lettres*, J. LABOURT éd., Paris, 1949, t. 5, p. 163.

24. Gn 12.1-2.

25. Mt 19.27-29 ; Mc 10.28-31 ; Lc 18.28-30. Voir aussi JÉRÔME, *Ep.* 108, § 3.

26. Boniface est déjà assez âgé lorsqu'il part pour la Frise. On verra en revanche STÉPHANE, *Vita Wilfridi*, ch. 3, p. 8 ; ALCUIN, *Vita Willibrordi*, ch. 4, p. 42 ; HUGEBURC, *Vita Wynnebaldi*, ch. 2, p. 107 ; HUGEBURC, *Vita Willibaldi*, ch. 3, p. 90.

27. WILLIBALD, *Vita Bonifatii*, ch. 4, p. 15.

28. BÈDE, *HE*, V, 9, p. 474 *sq.*

de prescrire ou d'interdire le départ et ne peut que recommander à la religieuse de suivre les voix de son for intérieur[29]. La relation directe des *peregrini* avec la divinité leur permet de se soustraire à l'autorité de la hiérarchie ecclésiastique, dont l'approbation, indispensable selon la Règle[30], devient un signe de la bienveillance divine dans la logique du récit. La justification du mouvement par le désir a des précédents dans la littérature chrétienne[31]. La volonté de Dieu s'exprime directement, matériellement, par l'inspiration, l'« anxiété » qui saisit les corps des voyageurs, par les nombreux augures qui font parler le monde.

L'exil spirituel est plus qu'un renoncement aux choses matérielles ; il en est une réactualisation, un effort pour rendre ce détachement plus concret. Il n'est pas peu paradoxal que le désir de partir saisisse si souvent des hommes et des femmes, qui, en entrant en religion, ont déjà renoncé aux affaires du siècle. Le même passage des Écritures[32] que celui mobilisé dans la *Vie de Wilfrid* ou dans l'*Histoire ecclésiastique* pour justifier des voyages vers Rome est employé par l'auteur de la *Vie de Boniface* pour rendre compte de l'entrée du jeune oblat dans la communauté monastique d'Exeter[33]. Lorsqu'un peu plus tard le religieux décide de quitter son île natale, le thème du renoncement est répété sans que cela ne pose d'apparentes difficultés à l'auteur. Alors qu'il se trouvait déjà au monastère de Ripon, Willibrord « s'enflamma ardemment pour une vie plus austère (*artioris vitae succensus*) et fut saisi par un vif désir de voyager (*peregrinationis amore instigatus*)[34] ». Dans un autre monastère insulaire, Willibald, d'après Hugeburc,

> se demandait jour et nuit comment se mêler à la chaste compagnie des moines, et de quelle manière il pourrait à l'avenir prendre part à l'heureuse discipline de leur vie en commun. Il commença alors à se demander anxieusement comment cette idée pourrait être appliquée en réalité et s'il ne serait pas souhaitable d'abandonner et de mépriser toutes les choses transitoires de ce monde [...] en s'aventurant dans des terres étrangères et en gagnant des contrées inconnues[35].

29. *Lettre* 27 (Boniface), p. 48. *Cf.* aussi (quoique la lettre 27 n'en soit pas une réponse directe) *Lettre* 14 (Eangyth et Bugga), p. 25.

30. Sur l'importance de la sanction hiérarchique, voir par exemple les 4e et 13e canons du concile de Chalcédoine (451) ; le concile anglo-saxon d'Hertford (673), cité par Bède (*HE*, IV, 5, p. 350) ; la Règle de saint Benoît (*Regula S. Benedicti*, 61, H. Rochais éd. et trad., *La Règle de saint Benoît*, Paris, 1980, rééd. 1997, désormais *RSB*). Sur l'usage de lettres de recommandations : Willibald, *Vita Bonifatii*, ch. 5, p. 19 et 21.

31. Ainsi dans l'*Itinéraire* d'Égérie : J. Soler, *Écritures du voyage : Héritages et inventions dans la littérature latine tardive*, Paris, 2005, p. 376-379.

32. Mt 19.27-29.

33. Willibald, *Vita Bonifatii*, ch. 1, p. 7 ; Stéphane, *Vita Wilfridi*, ch. 4, p. 10 [Mt 19.29] ; Bède, *HE*, V, 19, p. 516 [Mc 10.29-30 ; Lc 18.29-30].

34. Alcuin, *Vita Willibrordi*, ch. 4, p. 42.

35. Hugeburc, *Vita Willibaldi*, ch. 2, p. 89.

Dans ces deux exemples, la *peregrinatio*, qui permet d'accéder à une « vie plus austère » et même d'appliquer « en réalité » (*in effectum*) l'idéal monastique, apparaît non seulement comme le prolongement naturel de la vie en communauté mais est présentée comme lui étant supérieure. Cette quête renouvelée d'étrangement au monde rappelle l'érémitisme méditerranéen. Comme lui, elle est justifiée par des raisons diverses qui peuvent aller du désir d'ascèse (*artior vita*) à la quête de quiétude dans une cellule d'un monastère étranger[36], en passant par la volonté d'ignorer la gloire temporelle offerte dans sa patrie d'origine[37]. Comme l'idéal ancien de la *xénitéia*, elle pousse parfois les *peregrini* à chercher un exil plus lointain lorsqu'ils ne sont plus satisfaits de celui dans lequel ils se trouvent[38]. Bède et Alcuin signalent discrètement qu'Egbert et Willibrord ont abandonné l'Irlande pour d'autres lieux d'exil[39]. Hugeburc en revanche n'hésite pas à renouveler le thème du renoncement au sujet du départ de Willibald, qui abandonne un monastère italien pour un voyage en Terre sainte ; celui-ci, précise-t-elle, fut aussi mené, quoiqu'en toute indépendance, « sous la règle de la vie monastique[40] ».

L'ailleurs métaphorique et la question des destinations

On constate, lors de l'évocation du premier départ des *peregrini*, une certaine indifférence des hagiographes à l'égard de la destination des expéditions. Les motivations concrètes des voyageurs de même que les lieux choisis pour leurs exils ne sont souvent mentionnés que dans un second temps et l'accent porte bien davantage sur le désir de départ. L'auteur de la *Vie de Boniface* décrit la naissance du projet de quitter sa patrie dans l'esprit du saint homme sans préciser ses ambitions missionnaires ; il relate ensuite la démarche que le religieux entreprend pour obtenir le consentement de son abbé, le soutien dont il bénéficie de la part des autres moines, le trajet vers *Ludenwich* (Londres), et ne mentionne la destination finale que lorsqu'il rapporte l'arrivée du voyageur à *Dorstet* (Dorestad), en Frise[41]. Il s'agit là, à n'en pas douter, d'un procédé littéraire. L'hagiographe signale que le voyageur embarque aux côtés de marins qui s'apprêtent à rentrer chez eux[42] : ils sont donc Frisons et il est peu probable que Boniface, qui a dû discuter les tarifs avec eux, ait manqué de le remarquer.

36. *Lettre* 27 (Boniface), p. 48.
37. WILLIBALD, *Vita Bonifatii*, chap. 4, p. 15, l. 8-10.
38. A. GUILLAUMONT, « Le dépaysement... », *loc. cit.*, p. 104.
39. ALCUIN, *Vita Willibrordi*, ch. 5, p. 44 ; BÈDE, *HE*, V, 9, p. 474-476.
40. HUGEBURC, *Vita Willibaldi*, ch. 4, p. 92.
41. WILLIBALD, *Vita Bonifatii*, ch. 4, p. 15-16.
42. *Ibid.*

Le plus souvent d'ailleurs, le but des pérégrinations est évoqué assez tôt. Il n'empêche que l'organisation du récit, les tournures de phrases témoignent que cette perception de ce que doit être une vraie *peregrinatio* est largement répandue. Alcuin nous dit que Willibrord souhaite mener une vie plus austère et voyager ; c'est alors seulement qu'il annonce (*et quia*) que le jeune homme « apprit que les études scolaires avaient pris de la vigueur en Hibernie[43] ». Lorsque Hugeburc raconte le départ de Willibald pour Rome, elle parle d'abord de son aspiration à « parcourir des terres étrangères » et ne fait allusion au tombeau de saint Pierre que lorsque le religieux essaie de convaincre son père de venir avec lui[44]. Bède est sans doute l'auteur qui se donne le moins volontiers à ce lieu commun de la littérature pérégrine. Il s'empresse de préciser les raisons objectives des nombreux départs vers l'Irlande : la poursuite de la vie monastique ou l'étude des Écritures[45]. Cette disposition le rend un peu obscur lorsqu'il confie qu'Egbert avait envisagé tout à la fois de christianiser les Germains ou, si cela n'était pas possible, de se rendre à Rome pour adorer la basilique des apôtres et des martyrs, sans expliquer quel point commun pouvaient avoir les deux projets[46]. Il n'ignorait pourtant pas le thème de l'indifférence à l'égard de la destination réelle des exils spirituels, qu'il mobilise, par exemple, à propos du voyage de l'Irlandais Fursa en Est-Anglie[47].

« Vivre » une métaphore

Le voyage est l'occasion de vivre une métaphore dont on trouve l'origine dans les textes patristiques. Gerhart Ladner a montré qu'il était possible de distinguer deux types d'aliénations symboliques dans les sources du début du Moyen Âge, chacun bénéficiant d'un vocabulaire spécifique pour le désigner[48]. D'un côté, le monde terrestre et les tentations qu'il inspire sont présentés comme « étrangers » à l'ordre divin, et donc au chrétien qui doit s'en détacher. De l'autre, ce détachement, seconde aliénation, définit la situation du fidèle dans le siècle. Ces représentations informent la métaphore de l'homme voyageur. Après la Chute, la vie terrestre ne peut plus être qu'un exil pour le

43. Alcuin, *Vita Willibrordi*, ch. 4, p. 42.

44. Hugeburc, *Vita Willibaldi*, ch. 2, p. 89; ch. 3, p. 90.

45. Bède, *HE*, III, 27, p. 312 ; O. Szerwiniack, « Les relations entre l'Irlande et l'Angleterre dans l'*Histoire ecclésiastique* de Bède le Vénérable », F. Bourgne *et al.* (dir.), *Un espace colonial et ses avatars. Naissance d'identités nationales : Angleterre, France, Irlande (v^e-xve siècles)*, Paris, 2008, p. 19-39.

46. Bède, *HE*, V, 9, p. 474, 476.

47. *Ibid.*, III, 18, p. 268.

48. G. Ladner, « *Homo Viator* : Medieval Ideas on Alienation and Order », *Speculum*, 42, 1967, p. 233-259.

fidèle qui doit rejoindre sa vraie patrie, la patrie céleste. Le chrétien est un étranger, un voyageur (*peregrinus* ou *viator*), parce que le monde lui est étranger, extérieur (*alienus*). L'image de l'*homo viator* a précédé nos sources de plusieurs siècles. Ladner en constate la présence, par exemple, dans les écrits de Grégoire le Grand[49]. L'image a également été utilisée par Augustin pour rendre compte de la condition temporelle de l'assemblée des fidèles, la *civitas Dei peregrinans*[50]. On sait l'influence qu'eurent ces auteurs sur la tradition insulaire[51]. Bien sûr, le trope puise sa source dans les Écritures. En latin classique, la notion de *peregrinatio* n'a pas de connotation religieuse particulière. Elle désigne un voyage à travers le pays (*per ager*) et par extension un voyage à l'étranger[52]. Le Deutéronome prescrit au peuple d'Israël « d'aimer l'étranger (*peregrinus*) car au pays d'Égypte vous fûtes des immigrés (*advenae*)[53] ». Le voyageur, qui n'est ni un religieux ni même peut-être un croyant, doit être accueilli parce que le peuple élu se reconnaît en lui. Plus proche de nos sources, Benoît de Nursie recommande qu'une attention particulière soit donnée à l'accueil des « frères dans la foi et des étrangers » (*domestici fidei et peregrini*) ou des « pauvres et des étrangers » (*pauperes et peregrini*), parce qu'en eux on accueille davantage le Christ[54].

Dans les textes de notre corpus, cet usage classique du vocabulaire pérégrin persiste. Stéphane parle de l'exil du prince Dagobert en Irlande comme d'une *peregrinatio*, emploi qu'il justifie immédiatement par une référence au peule d'Israël[55]. L'auteur, d'ailleurs, avait de bonnes raisons de donner une signification biblique à l'exil politique puisque le saint dont il écrivait l'histoire dut à plusieurs reprises fuir son évêché pour échapper à l'animosité de la noblesse northumbrienne. Le terme *peregrinatio* apparaît ailleurs, au discours indirect, dans la bouche d'un dignitaire laïque, pour qualifier l'exil très politique de Wilfrid dans les royaumes du sud de la Bretagne[56]. Bède s'inspire de la Règle lorsqu'il évoque la générosité d'Oswald envers « les pauvres et les

49. Par exemple, GRÉGOIRE, *Moralia in Iob*, VIII, 54, M. ADRIAEN éd., Turnhout (*CCSL*, 143), 1979, p. 454 ; cité dans G. LADNER, « *Homo Viator…* », *loc. cit.*, p. 235-236.

50. Voir G. CLARK, « Pilgrims and Foreigners : Augustine on Travelling Home », dans L. ELLIS et F. KIDNER éd., *Travel, Communication and Geography in Late Antiquity : Sacred and Profane*, Burlington, 2004, p. 149-158.

51. Sur Grégoire le Grand, *cf.* BÈDE, *HE*, II, 1 p. 126, 128 ; *Lettres* 33, 54, 59, 60, 75, 78 (Boniface) ; D. ROLLASON, « Bede and Germany », *Jarrow Lectures*, 2001, p. 18-19. Sur Augustin, cf. *Lettres* 50, 59, 64, 104.

52. G. CONSTABLE, « Monachisme et pèlerinage… », p. 4 ; D. WEBB, *Pilgrims…*, p. 7-8.

53. Dt 10.19.

54. *RSB*, 53.1-2 et 53.15.

55. STÉPHANE, *Vita Wilfridi*, ch. 23, p. 68.

56. *Ibid.*, ch. 40, p. 80.

étrangers[57] ». Il utilise aussi la métaphore plus tardive du chrétien voyageur dans la copie d'une lettre qu'il attribue à Ceolfrid[58]. Il n'est pas rare non plus de trouver dans les sources le rapprochement entre la métaphore de l'*homo viator* et la situation réelle des exilés religieux. Alcuin, reprenant le thème de la « patrie céleste » qu'il a déjà évoqué à propos du voyage d'Egbert et Wigbert en Hibernie[59], dit de Willibrord, au moment de sa mort, qu'il « a quitté cette pérégrination pour rejoindre la patrie éternelle[60] ». L'hagiographe parle certes de la vie terrestre mais il rappelle aussi bien que le saint, dès son départ de Bretagne, s'acheminait vers cette destination spirituelle. Un peu de la même manière, Cuthbert écrit à quelques mots d'intervalle que Lull, un religieux anglo-saxon, se trouve en Germanie dans « une pérégrination si dangereuse, si cruelle et si entière pour l'amour de la patrie éternelle » et que Boniface, qui vient de mourir en martyr dans son exil continental, a atteint quant à lui « la tranquillité éternelle de la patrie céleste[61] ». En dernière analyse, les « voies inconnues de la pérégrination[62] » ne mènent pas tant à Rome, à Jérusalem ou en Germanie qu'à la « vie éternelle » que promettent les Évangiles, ou mieux à la « patrie céleste » que Bède évoque si souvent à propos des voyages religieux[63].

Les auteurs anglo-saxons connaissaient donc la signification primitive du terme *peregrinus*, celle d'étranger réel, tout autant que la signification religieuse qui lui est donnée dans les Textes. Dans leurs écrits, le vocabulaire pérégrin se rapporte, dans un sens classique encore actif, à l'exil et au déplacement physique comme à une activité laïque, séculière par sa forme. C'est à ce simple exil que les *peregrini pro Domino* se livrent d'abord. Les auteurs n'hésitent pas à utiliser les termes *exul* ou *exulare* pour qualifier leurs voyages[64]. Des expressions telles que « pour Dieu », « pour le Christ », ou le recours aux Écritures sont nécessaires pour distinguer cette forme de dévotion de tous les autres types de déplacements. Pour autant, même lorsque le vocabulaire pérégrin est, comme chez Stéphane, appliqué à des voyages laïcs, on peut s'attendre à ce qu'il renvoie à des représentations bibliques, au peuple d'Israël ou à l'exil terrestre du Christ.

C'est à la lumière de ce premier constat, qu'il faut nous intéresser à une caractéristique souvent remarquée des usages lexicaux de Bède[65]. Lorsque ses

57. Bède, *HE*, III, 6, p. 230.
58. *Ibid.*, V, 21.
59. Alcuin, *Vita Willibrordi*, ch. 4, p. 42.
60. *Ibid.*,, p. 66.
61. *Lettre* 111 (Cuthbert), p. 239.
62. Stéphane, *Vita Wilfridi*, ch. 3, p. 8 : *inattrita via gentis nostrae* ; Hugeburc, *Vita Willibaldi*, ch. 3, p. 90 : *ignotae peregrinationis viae* ; *patulas peregrinationis rurae*.
63. Bède, *HE*, III, 13, p. 252 ; V, 9, p. 476 ; V, 10, p. 480.
64. *Ibid.*, III, 4, p. 224 ; V, 10, p. 480 ; V, 19, p. 516.
65. Le même type d'usages se retrouve dans les textes de notre corpus, à l'exception du récit

choix de vocabulaire ne sont pas dictés par la tradition, l'auteur réserve avec une constance singulière (seize emplois sur dix-neuf) le nom *peregrinatio* et ses dérivés à des déplacements assimilables à des voyages spirituels, dont les destinations se trouvent toujours outre-mer[66]. Dans dix de ces seize occurrences, des thèmes ascétiques sont mobilisés pour qualifier ces mêmes voyages[67]. Les six emplois restants se rapportent à des types de déplacements à propos desquels les auteurs sont susceptibles de mobiliser les mêmes motifs, mais qui restent proches de l'usage classique[68]. À l'inverse, Georges Tugène rappelle justement que Bède n'utilise jamais ce vocabulaire pour qualifier des exils politiques, pourtant nombreux dans son récit. Il suggère que l'auteur a été influencé dans ses emplois par une particularité de sa langue maternelle, dans laquelle la terminologie relative à l'exil séculier renvoie à l'idée de vengeance et de persécution, conceptions qui sont étrangères à la démarche des *peregrini pro Domino*. Tandis que le latin attire l'attention sur le résultat de l'exil, l'expatriation et l'acte de voyager, le vieil anglais insiste sur les raisons qui en sont à l'origine[69]. Ce problème de traduction a pu avoir d'autant plus d'impact sur les usages lexicaux de Bède que, depuis l'Antiquité tardive, une longue polémique sur la valeur du voyage religieux agite la tradition chrétienne, qui a, de son côté, tendu à définir plus précisément ce que devait être une vraie pérégrination contre toutes les autres formes de déplacement.

Bon nombre de textes visant à réguler le mouvement des moines et des clercs sont adoptés par les conciles de l'Église à partir du IVe siècle[70]. L'objectif de ces canons était de protéger l'Église établie contre le désordre apporté par

de Stéphane. Cependant, les allusions à d'autres formes de voyages que des voyages religieux sont trop peu nombreuses pour que cela soit significatif. Nous nous intéressons donc surtout à l'*Histoire ecclésiastique*.

66. P. F. Jones, *A Concordance to the Historia Ecclesiastica of Bede*, Cambridge (Mass.), 1929, p. 388-389. On leur ajoutera le canon du concile de Hertford visant « les évêques et les clercs en voyage » (*HE*, IV, 5, p. 350) : cet usage répond à celui du chapitre 61 de la Règle, *De monachis peregrinis, qualiter suscipiantur*.

67. À propos de Willibrord en Irlande (Bède, *HE*, III, 13, p. 252) ; de l'Irlandais Fursa en Est-Anglie (*HE*, III, 19, p. 258) ; d'Egbert en Irlande (*HE*, III, 27, p. 312 ; *HE*, IV, 3, p. 344 ; *HE*, V, 9, p. 474) ; de Hild en Gaule (*HE*, IV, 23, p. 406, deux occurrences) ; de Withbert en Irlande (*HE*, V, 9, p. 478-480, deux occurrences).

68. Dans cinq cas sur six, l'adjectif *peregrinus* (souvent employé au discours indirect) désigne des étrangers bénéficiant de prérogatives ou soumis à certaines contraintes dans les communautés (religieuses, politiques, etc.) qui les accueillent : Bède, *HE*, I, 23, p. 68 ; III, 8, p. 238 ; V, 10, p. 482 ; V, 19, p. 520 ; V, 19, p. 520. Le terme *peregrinatio* est aussi employé, dans un sens presqu'étymologique, à propos du voyage long et difficile des compagnons d'Augustin vers la Bretagne (*HE*, I, 23, p. 68).

69. Il s'agit du substantif *wraecca* et du verbe *wracian* : G. Tugène, *L'Image de la nation anglaise dans l'*Histoire Ecclésiastique *de Bède le Vénérable*, Strasbourg, 2001, p. 151 *sq*.

70. Voir les références données en n. 3 à 5.

les religieux errants ou isolés, dont il n'était pas toujours facile de s'assurer de l'orthodoxie. Ces efforts normatifs accompagnaient souvent une condamnation morale du voyage. Dans les typologies des moines produites entre la fin du IVe et le milieu du VIe siècle, les religieux sans supérieurs, « sarabaïtes » ou « gyrovagues », sont volontiers accusés de camoufler leur concupiscence sous les apparences d'une vie pieuse[71]. Une grande partie des griefs contre le voyage qui sont exprimés dans nos sources s'inscrit dans cette tradition. On trouve dans la correspondance de Boniface de nombreuses invectives contre les prêcheurs isolés qualifiés de « faux prêtres » ou de « faux évêques[72] », voire de « gyrovagues », ces « moines tonsurés » qui « ont fui leur maître » et ne sont asservis qu'à leur propre volonté[73]. Sous l'influence de Boniface, les conciles de l'Église franque réaffirmèrent le principe d'obédience, la supériorité de la norme bénédictine et défendirent aux autorités locales de laisser entrer au service de l'Église des prêtres et des évêques inconnus sans le consentement du synode[74]. Au-delà des désordres éventuels qu'auraient pu causer des religieux étrangers dans les Églises locales, les auteurs s'interrogent sur l'intérêt du mouvement physique pour le progrès spirituel des voyageurs. Bède critique discrètement l'habitude que ses contemporains avaient prise de se rendre à Rome « à l'envi » (*certatim*), voyage qui, nous dit-il ailleurs, avait pu autrefois (*eo tempore*) être considéré comme « un acte de grand mérite[75] ». L'attaque est profonde, quoique discrète, puisqu'elle met en cause l'utilité même des voyages vers la Ville sainte[76]. Vers 747, Boniface demande à l'évêque Cuthbert de Canterbury d'empêcher les « jeunes filles et femmes voilées » de partir pour Rome afin de protéger leur vertu et de sauver l'honneur de l'Église des Angles[77]. Le mouvement physique peut, dans certaines conditions, conduire le fidèle à la perdition en le plongeant plus profondément dans les turpitudes de la vie séculière plutôt que de le mener à Dieu par le renoncement aux choses du monde. Cette critique fait écho à la longue tradition patristique qui tend à distinguer la pérégrination intérieure du mouvement matériel en considérant que l'exil peut servir la

71. M. DIETZ, *Wandering Monks...*, *op. cit.*, p. 73-78 ; D. Caner, *Wandering, Begging Monks...*, *op. cit.*, p. 7 *sq.*

72. *Lettres* 57, 60, 63, 83, 88.

73. *Lettre* 80 (Zacharie à Boniface), p. 175-176 ; parmi ceux-ci se trouvaient des voyageurs au long cours dont l'Irlandais Sampson, cité dans la même lettre (p. 177).

74. *Lettre* 56 (Carloman), p. 100.

75. BÈDE, *HE*, V, 7, p. 472 et *HE*, IV, 23, p. 408.

76. On verra aussi JÉRÔME, *Ep.* 58, § 2-5, t. 3, p. 75-80 et G. CONSTABLE, « Monachisme et pèlerinage... », *loc. cit.*,p. 15.

77. *Lettre* 78 (Boniface), p. 169 : Boniface ne fut pas aussi sévère envers les voyages des religieuses qu'il connaissait personnellement (*Lettres* 27, 62, 105).

conversion de l'âme sans y suffire tout à fait[78], ou en condamnant simplement le voyage comme inutile dans la quête de perfection morale[79]. Boniface ajoute à cela les périls particuliers qui guettent le religieux sur la route. Il n'est ni anodin, ni inédit dans la littérature chrétienne que l'expression de cette dernière préoccupation surgisse à propos de voyages féminins[80].

Dans ce contexte de défiance envers le voyage, l'exploitation des thèmes pérégrins à des fins panégyriques est soumise à caution. Si, même parmi les déplacements entrepris avec des intentions apparemment louables, certains peuvent être présentés comme désastreux sur le plan spirituel, il peut sembler raisonnable à Bède d'utiliser le vocabulaire pérégrin avec parcimonie et *a fortiori* de ne pas l'appliquer aux déplacements qui ne s'inscrivent pas dans une démarche proprement spirituelle. On se souviendra aussi que l'auteur de l'*Histoire ecclésiastique* n'a pas les même raisons que l'hagiographe de Wilfrid de rappeler la signification religieuse du voyage en général. Il est plus libre de se faire l'écho de cette suspicion qui pèse sur le mouvement et se garde d'accorder une légitimité scripturaire inconditionnelle à toute forme d'errance. De leur côté, les hagiographes s'efforcent de réconcilier le déplacement physique des saints avec la pérégrination intérieure en donnant des preuves « matérielles » de l'adéquation du projet pérégrin au dessein divin. Ce travail d'écriture est rendu d'autant plus aisé que la métaphore est présentée comme activement vécue, que le voyage est censé être, par intention, un détachement du monde.

Cette tendance à différencier les voyages, et c'est là une particularité du corpus anglo-saxon[81], semble avoir eu des conséquences sur la forme que prirent les exils spirituels volontaires ou sur le type de déplacement à propos desquels les auteurs acceptèrent de mobiliser ce motif hagiographique : pour Bède, le voyageur religieux, quel que soit le vocabulaire utilisé pour le désigner, ne peut trouver l'étranger qu'il recherche en Bretagne même[82].

Les conditions que rencontrent les *peregrini* dans leurs différents lieux d'exil sont très hétérogènes et les hagiographes ne s'attachent pas particulière-

78. Ainsi JÉRÔME, *Ep.* 22, § 1, t. 1, p. 110-111 ; voir A. GUILLAUMONT, « Le dépaysement... », *loc. cit.*, p. 93.

79. AUGUSTIN, *Confessiones*, 18.28 et 8.8.19, citées dans G. CLARK, « Pilgrims and Foreigners... », *loc. cit.*

80. J. TIBBETS SCHULENBURG, « Strict Active Enclosure and Its Effects on the Female Monastic Experience (ca. 500-1100) », dans J. A. NICHOLS et L. T. SHANK éd., *Medieval Religious Women* : vol. 1, *Distant Echoes*, Kalamazoo, 1984, p. 51-86.

81. T. M. CHARLES-EDWARDS, « The Social Background to Irish *peregrinatio* », *Celtica*, 11, 1976, p. 43-46.

82. G. TUGÈNE, *op. cit.*, p. 175, n. 32. Les expressions relatives à l'exil religieux qui ne mobilisent pas le vocabulaire pérégrin se trouvent dans BÈDE, *HE*, III, 4, p. 224 ; III, 27, p. 312 ; III, 27, p. 314 ; V, 10, p. 480 ; V, 19, p. 516.

ment à dégager ce qui, dans l'outre-mer en général, permet aux voyageurs de trouver l'exil du monde matériel qu'ils se sont promis. Il existe certainement des espaces symboliques précis, « hors du monde », qui répondent à cette quête de dépaysement radical. Boniface ou Willibrord errent dans des contrées païennes ou semi-païennes, volontiers qualifiées de « barbares ». Willibald découvre dans le bassin méditerranéen des lieux qui, quoique terrestres, sont l'incarnation réelle d'un « ailleurs » textuel, celui de la Bible ou des auteurs anciens[83]. En revanche, les indications relatives aux difficultés de la vie ultramarine considérée dans sa globalité sont rares. Le problème de la communication linguistique n'apparaît par exemple que de façon marginale[84]. Il est également difficile d'identifier dans les sources un sentiment laïque et spontané de la patrie, antérieur à l'exil ascétique, tourné vers l'île de Bretagne tout entière. Comme le souligne Georges Tugène, si un sentiment de ce type existait en Bretagne, il serait davantage orienté vers les petites *gentes* des royaumes anglo-saxons que vers la *gens Anglorum* dans son ensemble[85]. Qui plus est, la Bretagne de Bède est divisée en différents peuples parlant leur propre langue, et il faut un certain effort d'abstraction à l'historien de l'Église anglaise pour établir le lien privilégié, de nature religieuse, qui unit la *gens Anglorum* à l'île dont elle n'occupe qu'une partie[86]. Il existe cependant un milieu bien réel, commun à tous les voyages religieux, où la métaphore de l'homme étranger, soumis à la puissance d'une volonté qui le dépasse, peut s'actualiser sans contraintes. Cet espace déterritorialisé, ce « non-lieu » où peut s'incarner le voyage idéel, c'est la mer.

La pérégrination et la mer

Si la qualité informative des passages qui leur sont consacrés est oblitérée par les stéréotypes[87], tous nos textes comportent des descriptions de traversées maritimes. Ces sources se sont montrées suffisamment précises pour identifier des lignes commerciales, localiser des infrastructures portuaires, glaner des indices relatifs aux techniques de navigation ou à la composition des

83. Sur ce thème, voir aussi la belle discussion de J. Soler, *op. cit.*, p. 369-396.

84. Bède, *HE*, I, 23, p. 69 et III, 7, p. 235 ; Willibald, *Vita Bonifatii*, ch. 6, p. 28 ; M. Banniard, « Credo et langage : les missions de saint Boniface », dans A. Dierkens et J.-M. Sansterre éd., *Voyages et voyageurs…*, *op. cit.*, p. 165-187.

85. G. Tugène, *op. cit.*, p. 91-94, p. 133-134, p. 147-171.

86. *Ibid.*, p. 91-94, p. 133-134, p. 147-171 ; P. Wormald, « Bede, the *Bretwaldas* and the Origins of the *gens Anglorum* » [1983], rééd. dans Id., *The Times of Bede : Studies in Early English Christian Society and its Historian*, Oxford, 2006, p. 106-134.

87. S. Matthews, *The Road to Rome: Travel and Travellers between England and Italy in the Anglo-Saxon Centuries*, Oxford, 2007, p. 36 ; M. McCormick, *Origins of the European Economy*, Cambridge, 2001, p. 402-403.

équipages[88]. Les auteurs, dont plusieurs étaient exilés sur le continent, connaissaient le milieu marin. Ils étaient cependant plus familiers des routes terrestres que des voies navigables. Le recours aux stéréotypes, les allusions « gratuites », l'attrait pour le détail véridique témoignent de leur intérêt pour des traversées qui, bien qu'elles conservassent à leurs yeux un caractère exceptionnel, n'en étaient que plus significatives.

« Les voies inconnues de la mer » : de la traversée maritime au port du salut

Les traversées sont souvent l'occasion de développements lyriques. Dans une succession remarquable d'allitérations (*oceanus*, *cerulea lympharum liquida*, *tumida equorum timida*, *congelida gurgitum*, *garrula fluctuum*, *spumosa syrtium salsa*, plus loin sont évoqués les *spumosae undarum equorae* et *periculosae ponti procellae*), Hugeburc mobilise tout un lexique nautique pour évoquer le voyage de Wynnebald vers Rouen[89]. La mer glisse sous la plume de l'hagiographe, les noms communs sont multipliés sans parvenir à cerner l'élément marin. L'évocation fait appel aux sens plus qu'à l'intellect : l'océan est décrit par la couleur des flots (*cerulae liquida*), son immensité (*pontes*), le bruit (*gurgites*, *garrula fluctuum* ; les allitérations) et même par son odeur et la sensation tactile qu'il produit peut-être sur le visage des voyageurs (*spumosa syrtium salsa* : « l'écume salée des écueils »).

Tous les hagiographes ne déploient pas les mêmes efforts pour décrire les voyages sur la mer, mais ils sont régulièrement l'occasion de montrer quelque talent littéraire. Willibald utilise une polyptote (*celocis celeriter marginem scandens*) pour souligner l'empressement avec lequel Boniface embarque pour un voyage longtemps différé. Le trope est bientôt suivi de l'allusion aux « immenses voiles » (*immensa carbasa*) et à l'agitation des marins (*trepudientes nautae*)[90]. La rumeur de l'équipage attire aussi l'attention de Hugeburc dans la *Vie de Willibald* (*remigiis crepitantis, classis clamantibus*)[91]. Dans la correspondance de Boniface ou dans l'*Histoire ecclésiastique* de Bède, une terminologie héroïque (*equorei campi, pelagus...*) est souvent employée, en plus des noms communs *mare* et *oceanus*, pour désigner le grand large[92]. Le thème le plus susceptible de faire concurrence à celui du voyage en mer est sans doute le passage des cols monta-

88. S. Lebecq, « Quentovic : un état de la question », dans H.-J. Häbler et C. Lorren éd., *Studien zur Sachsenforschung*, Band 8, 39, Hildesheim, 1993, p. 73-82 ; S. Lebecq, *Marchands et navigateurs frisons du haut Moyen Âge*, vol. 1 : *Essai*, Lille, 1983, p. 165 *sq.*, p. 178-179, p. 185-215.

89. Hugeburc, *Vita Wynnebaldi*, ch. 2, p. 107.

90. Willibald, *Vita Bonifatii*, ch. 5, p. 20.

91. Hugeburc, *Vita Willibaldi*, ch. 3, p. 91.

92. *Lettres* 14, 124 ; Bède, *HE*, III, 15, p. 260 ; IV, 16, p. 384 ; V, 1, p. 454.

gneux[93]. Mais il faut alors se contenter d'allusions très brèves, qui, à la différence de celles relatives aux traversées maritimes, ne permettent pas de retracer l'itinéraire des *peregrini* ni n'éclairent les conditions matérielles des ascensions.

L'expérience d'un voyage en mer était éprouvante au début du Moyen Âge. Les passagers embarquaient à bord de bateaux de petite taille, aux voiles rudimentaires[94]. Les récits de tempêtes[95] sont nombreux dans l'*Histoire ecclésiastique*. Celles-ci peuvent être suffisamment violentes pour briser les bateaux au mouillage[96]. Elles surprennent aussi les hommes au large, même lors de trajets assez courts comme celui de l'île de Farne à celle de Lindisfarne[97]. Les intempéries, les courants côtiers n'étaient pas faciles à appréhender et le risque était réel. La tempête, cependant, est toujours dotée d'un sens hautement symbolique. Ici, Aidan et Cuthbert apaisent les éléments déchaînés et démontrent leur sainteté. Là, Dieu détruit les bateaux d'Egbert pour le décourager de quitter l'Irlande. Ailleurs, ce sont les démons qui agitent les flots pour que de saints hommes n'arrivent pas en Bretagne[98]. Même lorsque l'issue du voyage est favorable, la menace de la mer reste très présente dans les sources hagiographiques. Parvenus à Rome sains et saufs, Wynnebald et Willibald remercient Dieu de les avoir protégés « des grands dangers de la mer et des diverses turpitudes liées à la pérégrination à l'étranger[99] ». Les aléas des traversées maritimes méritent une mention particulière, distincte de celle des périls terrestres. Au moment de la traversée, l'hagiographe évoquait « l'effroi inspiré par les flots » et « les dangereuses charges de la haute mer[100] ». Le thème des « vents favorables » et du « voyage prospère » répond aux craintes engendrées par un élément incontrôlable sur lequel Dieu seul peut faire valoir son emprise[101]. Wilfrid se rend en Frise poussé par un doux zéphyr d'Ouest qui souffle « selon son désir[102] ». Ailleurs, lui et ses compagnons, « embarquant avec de nombreuses bénédictions et l'aide des reliques des saints, le vent soufflant selon le désir des marins, parvinrent sans encombre à un port abrité de leur pays[103] ».

93. Hugeburc, *Vita Willibaldi*, ch. 3, p. 91 ; Willibald, *Vita Bonifatii*, ch. 5, p. 20 ; Stéphane, *Vita Wilfridi*, ch. 55, p. 120.

94. S. Lebecq, *Marchands et navigateurs...*, vol.1, p. 187-189 ; M. McCormick, *Origins...*, p. 403-404, p. 407-417, p. 428-429.

95. On se souviendra des modèles antiques : E. de Saint-Denis, *Le Rôle de la mer dans la poésie latine*, Lyon, 1935.

96. Bède, *HE*, I, 2, p.20 ; V, 9 p. 478.

97. *Ibid.*,V, 1, p. 454 ; III, 15, p. 260.

98. *Ibid.*, III, 15, p. 260 ; V, 1, p. 454 ; V, 9, p. 478 ; I, 17, p. 54.

99. Hugeburc, *Vita Willibaldi*, ch. 3, p. 91.

100. *Ibid.*, ch. 3, p.91.

101. Ainsi Willibald, *Vita Bonifatii*, ch. 5, p. 20 : *pleno vento, prosperoque cursu* ; cf. S. Lebecq, *Marchands et navigateurs...*, *op. cit.*, vol. 1, p.165 *sq.*, p. 185-215.

102. Stéphane, *Vita Wilfridi*, ch. 26, p. 52.

103. *Ibid.*, ch. 7, p. 14.

Milieu étranger où la volonté divine s'exprime avec force, la mer est un lieu propice au voyage religieux. Lorsque Boniface embarque pour Quentovic, son hagiographe nous dit qu'il « commença à arpenter les voies inconnues de la mer » (*ignotae maris viae*)[104]. Cette expression fait écho à une autre, apparue quelques phrases plus tôt quand l'auteur évoquait « les longues voies de la pérégrination » (*longae peregrinationis viae*)[105]. De même, Willibald conçoit le désir de partir en même temps que celui de prendre le large :

> Il souhaitait s'aventurer sur les voies inconnues de la pérégrination (*ignotae peregrinationis viae*), il voulait arpenter et voir des terres étrangères et avait décidé de parcourir les eaux très sauvages de la mer (*immanissimae maris aequorae*)[106].

Mais le rapprochement entre voyage sur la mer et exil religieux est encore plus évident sous la forme métaphorique. Dans une série de lettres écrites au milieu des années 730, toutes adressées à des correspondants insulaires, Boniface use avec une constance remarquable d'une image qui le met en scène lui, l'envoyé de l'Église, ballotté par les tempêtes des mers germaniques[107]. À cette époque, le religieux réformateur est confronté à la résistance de l'élite locale[108]. Les sujets qu'il aborde dans ses missives ont peu de rapport avec la navigation ; elles concernent le droit du mariage, le rite du baptême ou l'ingratitude du travail évangélique. Pour autant, l'*exul Germanicus*[109] demande à ses interlocuteurs de prier pour lui afin que, « puisque la mer Germanique est dangereuse pour ceux qui naviguent, il puisse arriver, grâce à leur prière et sous la gouverne de Dieu, jusqu'au rivage de la paix éternelle sans tache et sans préjudice pour son âme[110] ». Il compare aussi sa *peregrinatio* (sa vie ou son exil ?) à un voyage en mer lorsqu'il réclame des prières

> pour que le Seigneur miséricordieux, qui est cause de notre pérégrination, protège et gouverne de sa main notre navire fragile, afin qu'il ne soit pas englouti par les flots des tempêtes germaniques, et parvienne indemne au rivage tranquille de la Jérusalem céleste[111].

104. WILLIBALD, *Vita Bonifatii*, ch. 5, p. 20.

105. *Ibid.*

106. HUGEBURC, *Vita Willibaldi*, ch. 3, p. 90.

107. *Lettres* 30, p. 54 ; 31, p. 55 ; 32, p. 55 ; 33, p. 56-57 ; 34, p. 58-59 ; 38, p. 63.

108. *Lettres* 28, 43 ; T. F. X. NOBLE, dans E. EMERTON éd., *The Letters of saint Boniface*, New York, 2000, p. XIV-XX.

109. *Lettre* 30 (Boniface), p. 54.

110. *Lettre* 32 (Boniface), p. 55 : *Germanicum mare periculosum est* ; cf. aussi *Lettre* 34, p. 58 : *Germanici maris tempestates* ; *Lettre* 33, p. 57 : *varii Germanicarum gentium tempestatum fluctes.*

111. *Lettre* 38 (Boniface), p. 63.

Boniface n'ignorait pas que son exil réel dans les terres germaniques pouvait être considéré comme une *peregrinatio* [112], ni ce que cette notion avait de métaphorique. La comparaison de la vie humaine à une traversée maritime a des antécédents dans sa correspondance. Dès 716, Boniface, alors en Frise, avertissait un correspondant insulaire que l'étude des Écritures était le plus sûr moyen de permettre au « navire de notre âme » d'échapper au « naufrage » et d'arriver « au rivage du paradis et à la joie éternelle des anges [113] ». L'image du navire de l'Église gouverné par son évêque apparaît à la fois sous la plume de Boniface et sous celle de Stéphane de Ripon [114]. Cette rhétorique nautique a été employée depuis l'Antiquité pour décrire la vie de l'homme, mais aussi celle de la Cité, de l'État et de l'Église [115]. D'ailleurs, les auteurs empruntent parfois explicitement leurs images aux Pères [116]. Plus que l'ancienneté du trope, ce qui compte ici est la fréquence avec laquelle les correspondants en font usage ; la manière aussi dont ils le vivifient, inventant pour leur propos l'idée de « mers germaniques » ; l'empressement avec lequel, finalement, ils emboîtent les métaphores maritimes et voyageuses.

Le sentiment d'insularité et la découverte de la patrie

Dans une sorte de mouvement de retour, les textes et les lettres des exilés participent à forger l'idée de l'île-patrie. L'insularité est exprimée, surtout dans les correspondances, sous la forme d'un sentiment, celui de la séparation, toujours plutôt maritime que terrestre. Il est beaucoup question, bien sûr, des courriers et objets venus « d'outre-mer » (*transmarinus, ultramarinus*) adressés par les exilés religieux, parfois bien retirés en arrière des terres, à leurs correspondants restés sur l'île [117]. Empruntant à Jérôme, la religieuse Egburga exprime à Boniface son impatience de le revoir, en mobilisant abondamment des motifs aquatiques [118]. Pour les exilés, la séparation est aussi celle de la « patrie insu-

112. *Lettre* 14 (Eangyth à Boniface), p. 24 ; *Lettre* 27 (Boniface), p. 48 ; *Lettre* 94 (Boniface), p. 214 ; *Lettre* 111 (Cuthbert à Lull), p. 239.

113. *Lettre* 9 (Boniface), p. 6. Voir aussi, *Lettre* 14 (Eangyth à Boniface), p. 22 ; *Lettre* 49 (Lull à Cuniburg), p. 79.

114. *Lettre* 78 (Boniface), p. 164 ; Stéphane, *Vita Wilfridi*, ch. 21, p. 44. Stéphane évoque aussi les relations entre Wilfrid et le roi Aldfrith en termes maritimes : *Vita Wilfridi*, ch. 55, p. 90.

115. Voir C. Bonner, « Desired, Haven », *Harvard Theological Review*, 34/1, janvier 1941, p. 49-57.

116. *Lettre* 78 (Boniface), p. 164-165 ; Julien Pomère, *De vita contemplativa*, I, 16, dans *PL*, vol. 59, col. 431C-432A.

117. *Lettre* 114 (Cinehard de Winchester), p. 247 ; *Lettre* 14 (Eangyth), p. 21 ; *Lettre* 94 (Boniface).

118. *Lettre* 13, p. 20 ; Jérôme, *Ep.* 3, § 2, t. 1, p. 12.

laire[119] ». Le point de vue adopté est alors celui, rétrospectif, que portent les voyageurs sur leur terre natale. La diversité ethnique et la segmentation politique de la Bretagne y perdent toute pertinence. L'image peut s'accompagner de développements lyriques laissant une large place au milieu marin. Lull évoque son départ lors d'un voyage vers Rome avec un plaisir littéraire certain :

> Après que, mû par l'appel – que je crois salutaire – de la miséricorde divine, j'eus quitté dans la hâte les illustres royaumes des terres britanniques, laissant derrière moi l'île très féconde de ma patrie natale, que les eaux sombres de la mer écumante, qui se heurtent contre les côtes rocheuses, entourent de tous côtés [...][120].

Un autre mode d'expression, géographique cette fois, de l'idée que la *gens Anglorum* est un peuple insulaire prend forme lorsque, confrontés à un regard étranger, les auteurs sont amenés à définir la place qu'occupe leur île dans un monde organisé autour de la Méditerranée. D'après Hugeburc, le « roi des Sarrasins » demande d'où viennent Willibald et ses compagnons, alors emprisonnés à Émèse. Leurs défenseurs répondent qu'ils sont originaires « des contrées occidentales, où le soleil se couche, nous ne savons rien de leur pays si ce n'est qu'au-delà il n'y a que de l'eau[121] ». Bède prête à Wilfrid un long discours sur la date de Pâques. Le premier argument du défenseur des pratiques romaines, fraîchement revenu d'un voyage sur le continent, est de rappeler que Pâques est célébrée par tous les peuples chrétiens à la même date. Par tous, dit-il, « sauf [...] les Pictes et les Bretons, qui, depuis les deux îles de l'océan les plus éloignées, et même pas dans leur totalité, s'opposent à toute la terre avec une vigueur insensée[122] ». Ce motif de la « lointaine Bretagne », hérité de la tradition continentale, se trouve également chez Gildas, dans l'œuvre d'Aldhelm, ou dans la lettre déjà citée de Cuthbert[123].

Le thème de l'insularité se dote finalement de significations religieuses plus profondes[124]. Les premiers mots de la *Vie de Willibrord* lui sont consacrés

119. BÈDE, *HE*, III, 19, p. 274 ; III, 27, p. 312.

120. *Lettre* 98 (Lull), p. 219.

121. HUGEBURC, *Vita Willibaldi*, ch. 4, p. 95 ; voir aussi STÉPHANE, *Vita Wilfridi*, ch. 51, p. 104 : *de ultima terrarum parte*.

122. BÈDE, *HE*, III, 25, p. 300.

123. ALDHELM, *Epistulae*, dans *Aldhelmi Opera*, *MGH AA*, t. XV, p. 492-493 ; *Lettre* 11 (Cuthbert), p. 240, l. 1-2 ; voir S. SOBECKI, « Britain at the Last Cliff of Ocean », dans ID., *The Sea and Medieval English Literature*, Cambridge, 2008, p. 72-91 ; A. GAUTIER, « "Regards ethnographiques sur le rebord du monde". Les modèles alimentaires méditerranéens dans l'Angleterre du haut Moyen Âge », dans J. LECLANT, A. VAUCHEZ et M. SARTRE éd., *Pratiques et discours alimentaires en Méditerranée de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, 2008 (*Cahiers de la Villa Kérylos*, n° 19), p. 293-315, *sp.* p. 293-295.

124. La riche littérature du monastère insulaire de Lérins a contribué à cette évolution en développant depuis le ve siècle le thème de « l'île sainte ».

(*fuit in Brittannia insula*...). Il réapparaît presque aussitôt lors de la description des « hauteurs qu'entourent l'Océan et la Humber [125] » sur lesquelles Wilgils, le père de Willibrord, se retire pour mener une vie d'ermite. L'analepse crée un antécédent de sainteté au personnage principal du récit. Comme le remarque Christiane Veyrard-Cosme, l'exil insulaire, qui permet d'établir une relation plus intime avec Dieu, et le thème de l'eau, source régénérée de la vie, contribuent à la mise en scène d'un « état pré-lapsaire » duquel le missionnaire tirerait son origine [126]. Le promontoire isolé de Spurn Point est le point de départ du récit de la vie d'un saint qui sera amené à parcourir le monde. Il est aussi le lien qui lie l'auteur de la *Vie* à son dédicataire [127]. Tous deux sont issus de la même lignée, tous deux vivent sur le continent. L'un a hérité de la *cellula* fondée par le père de Willibrord, et l'autre se trouve à la tête du monastère d'Echternach, fondé en Austrasie par le saint lui-même. L'insularité est hautement symbolique, elle permet d'évoquer une « patrie » devenue complètement métaphorique et dont la qualité physique essentielle – de Spurn Point à la Bretagne – est d'être une île. Alcuin a sans doute été influencé par Bède, mais il faut attendre d'autres auteurs, continentaux, pour que l'histoire de toute la *gens Anglorum* et de « son île [128] » soit absorbée par l'hagiographie missionnaire. L'auteur anonyme de la *Vie de Lebuin*, un texte composé entre la seconde moitié du IXe et le début du Xe siècle, qui puise son inspiration dans les traditions des deux « familles [129] », ouvre son récit en présentant brièvement les origines des Anglo-Saxons :

> La patrie des Angles, convertie à la foi chrétienne par le zèle pieux du bienheureux pape Grégoire, fit toujours preuve d'une très grande piété. [...] Beaucoup choisirent de s'exiler pour le Seigneur, de sorte que, par le labeur de la pérégrination, ils purent soit s'affranchir de leurs propres péchés soit soutenir les païens ou les chrétiens dans leur éducation [130].

Loup de Ferrières, peut-être en 836 [131], entame le récit de la *Vie de Wigbert*, un disciple de Boniface, en rappelant l'origine continentale des « habitants de la Bretagne qu'on appelle les Anglo-Saxons » et en retraçant rapidement l'histoire des migrations [132]. Dans les deux cas, les destins individuels des

125. ALCUIN, *Vita Willibrordi*, ch. 1, p. 38-39 (trad. C. Veyrard-Cosme).
126. C. VEYRARD-COSME, *L'Œuvre hagiographique*..., *op. cit.*, p. 256.
127. I. N. WOOD, *The Missionary Life*..., p. 80-81.
128. BÈDE, *HE*, V, 24, p. 570 : *historia ecclesiastica nostrae insulae ac gentis* ; *cf.* G. TUGÈNE, *L'Image de la nation*..., *op. cit.*, p. 166.
129. I. N. WOOD, *The Missionary Life*..., *op. cit.*, p. 115-117.
130. *Vita Lebuini Antiqua*, A. HOFMEISTER éd., *MGH SS*, t. XXX-2, p. 791 (*BHL* n° 4810b).
131. I. N. WOOD, *The Missionary Life*..., *op. cit.*, p. 66.
132. LOUP DE FERRIÈRES, *Vita Wigberti abbatis Friteslariensis*, O. HOLDER-EGGER éd., *MGH SS*, t. XV-1, p. 39, (*BHL* n° 8879).

missionnaires sont donc réintroduits dans l'histoire collective du peuple des Angles. Si l'idée de l'insularité demeure à travers l'évocation de la Bretagne, c'est, après l'*Histoire ecclésiastique* dont ces auteurs s'inspirent, en référence à une certaine « géohistoire ». Celle-ci raconte comment, en s'emparant d'abord d'une ancienne province ecclésiastique, puis en se convertissant au catholicisme romain et en s'efforçant de le répandre dans l'île et sur le continent, le peuple des Angles se fit une place, « insulaire », dans l'histoire universelle et « continentale » du christianisme [133].

Conclusion

Deux tendances interprétatives se côtoient donc dans les textes pour rendre compte du mouvement pérégrin. L'une puise ses références dans les sources patristiques et leurs métaphores voyageuses. Son propos est de justifier le désir de départ et de donner à cet acte une valeur exemplaire : le voyage résume la place qu'occupe l'homme dans le monde, l'application littérale de la métaphore y est figurée comme un acte de soumission à la volonté divine. Elle appelle immédiatement la métaphore maritime. L'autre efface en partie cette relation directe des hommes à Dieu et explique les destins individuels par celui des nations. Elle suppose un certain « recul historique » et le constat préalable de la répétition de l'expérience missionnaire. Elle s'appuie sur l'idée que la Providence décide du devenir des peuples et détourne pour son usage des schémas développés par les auteurs chrétiens du continent et par les historiens et géographes de l'Antiquité grecque et romaine [134]. Elle ranime, en particulier, l'idée de la « Bretagne », en s'appuyant sur la notion, très symbolique et commune aux deux tendances, de l'île-patrie. Il se peut que le succès que connut cette interprétation du phénomène pérégrin dans les textes hagiographiques du début du IXe siècle soit lié à la méfiance croissante que l'on éprouvait dans l'Europe carolingienne envers l'errance religieuse ; à moins que cette explication « historique » n'ait simplement été plus familière et accessible aux auditoires continentaux auxquels les récits étaient adressés [135]. Les auteurs anglo-saxons

133. P. WORLMALD, « Bede, the *bretwaldas*... », *loc. cit.* ; D. ROLLASON, « Bede and Germany... », *loc. cit.* ; G. TUGÈNE, *L'Image de la nation...*, *op. cit.*

134. *Cf.* à ce sujet M. COUMERT, *Origine des peuples : Les récits du haut Moyen Âge occidental (550-850)*, Paris, 2007, p. 403-439.

135. Dans les *Vies* de Lebuin, Leoba et Wigbert, l'exil est davantage « subi » que dans les textes du VIIIe siècle puisque Leoba et Wigbert rejoignent Boniface à sa demande pressante (RODOLPHE DE FULDA, *Vita Leobae*, éd. G. WAITZ., *MGH SS*, XV-1, § 10, p. 125, *BHL* n° 4845 ; LOUP DE FERRIÈRES, *Vita Wigberti*, § 4, p. 39) et que Lebuin obéit directement à Dieu (sans allusion au désir du saint) qui lui demande « lui-même » (*Salvator ipse*) de partir pour christianiser les païens (*Vita Lebuini Antiqua*, § 2, p. 791, l. 30-34). Dans la *Vie de Willehad*, comme dans les textes précédem-

du VIIIe siècle, les missionnaires et leurs correspondants, eurent plus d'audace pour développer le thème du désir radical d'exil, et celui, associé, de la traversée maritime.

À l'effacement du thème du voyage dans les *Vies* des missionnaires anglo-saxons rédigées au IXe siècle sur le continent répond peut-être une évolution diamétralement opposée dans la littérature religieuse insulaire. Kathleen Hughes a montré comment, en Irlande, l'aspiration à l'exil ascétique, sous la pression de critiques domestiques à l'encontre du voyage religieux et en raison de la méfiance croissante que rencontraient les *peregrini* dans l'espace carolingien, dut se trouver de nouvelles formes d'expressions au tournant des VIIIe et IXe siècles. Parmi celles-ci, Hughes relève l'essor de récits de voyages chrétiens fictionnels accordant une place considérable à l'errance sur la mer[136]. Le poème religieux connu sous le nom de *Seafarer* pourrait témoigner d'une transformation similaire dans la littérature anglo-saxonne. Ce texte en vieil anglais, composé dans le courant du IXe siècle, présente les états d'âme d'un voyageur qui relate les peines de la navigation avant de présenter les avantages spirituels de la vie d'exilé. Dorothy Whitelock a plaidé en faveur d'une interprétation littérale du poème qui se réfère, pour elle, à l'exil ascétique d'un *peregrinus* insulaire[137]. Sebastian Sobecki a relevé une contradiction apparente dans cette lecture de l'œuvre[138]. Il remarque que, si le poète envisage effectivement le voyage en mer comme un moyen de se prémunir des séductions du monde matériel, sa quête de côtes étrangères, où les mêmes tentations ne manqueront pas de se présenter à lui, est quelque peu paradoxale. Il note également que l'on ne connaît pas d'exemple de voyageur anglo-saxon qui se soit adonné, comme certains Irlandais, à un exil sur les eaux plutôt qu'à un voyage dont la destination se trouvait au-delà de la mer.

Ces remarques sont justes, mais elles nous semblent oublieuses de la dimension métaphorique de la pratique-même de la *peregrinatio pro Deo*. Un homme tel que Boniface rechercha réellement un exil continental dans les terres germaniques tout en présentant ses pérégrinations comme une équipée maritime. Si l'auteur du *Seafarer* se référait effectivement à l'idéal de l'exil ascétique, il est compréhensible qu'il ait insisté davantage sur le thème du voyage en mer que sur celui, vivement contesté, de l'errance dans les terres. Ce faisant, il

ment mentionnés, la vocation évangélique l'emporte sur le thème de l'exil (*Vita Willehadi*, §1, éd. G. H. PERTZ, *MGH SS*, II, p. 380, *BHL* n° 8898). *Cf.* G. CONSTABLE, « Monachisme et pèlerinage… », *loc. cit.*, p. 10, n. 1.

136. K. HUGHES, « The Changing Theory… », *op. cit.*, p. 148-151.

137. D. WHITELOCK, « The Interpretation of *The Seafarer* », dans C. FOX et B. DICKINS éd., *The Early Cultures of North-West Europe*, Cambridge, 1950, p. 259-274.

138. S. SOBECKI, « The Interpretation of *The Seafarer* : A Re-examination of the Pilgrimage Theory », *Neophilologus*, 92, 2008, p. 127-139.

offrait à son audience une mise en scène stylisée du voyage religieux, mais qui ne trahissait pas pour autant l'aspiration réelle des *peregrini* à vivre concrètement la métaphore de l'*homo viator*[139].

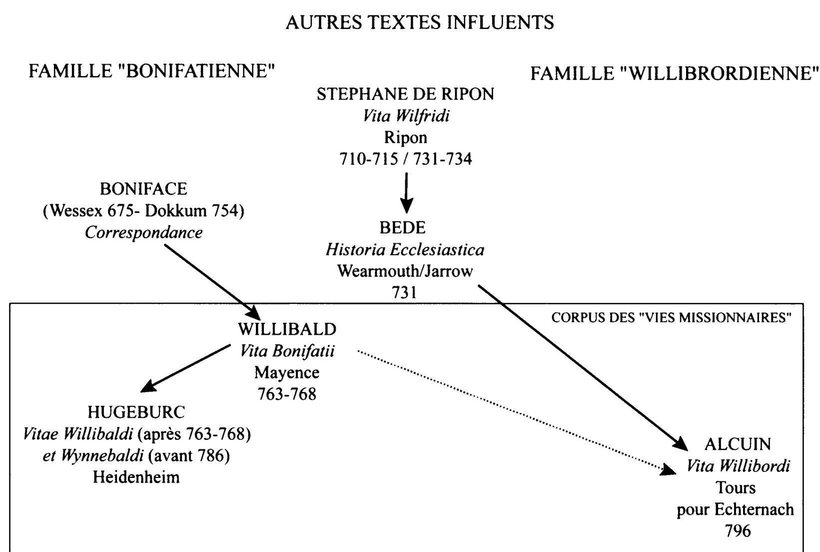


Figure 1 : Les deux « familles » de l'hagiographie missionnaire (d'après I. N. Wood, *The Missionary Life : Saints and the Evangelisation of Europe, 400-1050*, Harlow, 2001, p. 52-53).

139. On prêtera une attention particulière aux textes insulaires qui, de la *Navigatio Sancti Brendani* au *Voyage de Saint Brendan*, opèrent la jonction entre cette littérature de l'exil et celle de l'« aventure » en utilisant le motif de longs voyages religieux sur la mer. S. SOBECKI, « From the *désert liquide* to the Sea of Romance : Benedeit's *Le voyage de saint Brendan* and the Irish *immrama* », *Neophilologus*, 87, 2003, p. 193-207 ; G. CONSTABLE, « Monachisme et pèlerinage… », *loc. cit.*, p. 13-14.

Guénolé Ridoux, 8 hameau de Trébécourt, 02380 Jumencourt

Vivre une métaphore :
écritures ango-saxonnes du voyage en mer au VIIIe siècle

Revisitant la question des origines du pèlerinage, des publications récentes ont rappelé qu'aux yeux des contemporains les premiers voyages religieux relevaient plutôt de l'expression d'une forme particulière de monachisme que d'une pratique de dévotion caractérisée par des rites et un réseau de destinations fermement institués. En examinant les sources du corpus des « Vies missionnaires », nous nous efforçons ici de montrer que les voyageurs religieux anglo-saxons des VIIe et VIIIe siècles concevaient encore la *peregrinatio pro Deo* comme cette recherche d'un renoncement au monde matériel par le mouvement physique réel. La nécessité de justifier cette forme de dévotion, trop proche de l'errance des moines dénoncée par la Règle bénédictine, favorisa le recours au thème littéraire du voyage sur la mer, susceptible de décourager les critiques stigmatisant l'immoralité du genre de vie mené par les moines errants dans le monde séculier. L'aptitude du motif de la traversée maritime à se fondre dans la métaphore du chrétien-voyageur s'ajouta à une lecture « missionnaire » de l'histoire du peuple des Angles pour faire d'un voyage maritime initial une condition nécessaire de ce qui pouvait être considéré comme une pérégrination légitime. Ce thème littéraire, délaissé par l'hagiographie continentale au siècle suivant, imprima pourtant sa marque sur l'historiographie, et peut-être aussi sur la littérature, de la Bretagne insulaire.

Grande-Bretagne – Bède le Vénérable – hagiographie – *peregrinatio* – mer – mission

To Live a Metaphor:
Anglo-Saxon Writings about See Travels in the 8th Century

While re-examining the questions of the origins of pilgrimage, recent publications suggested that contemporary observers considered the earliest religious travels more as another form of monasticism than as a religious practice characterized by a cluster of definite rituals and a network of distinct holy places. In this essay, using Ian Wood's work on missionary hagiography, we will argue that Anglo-Saxon religious travellers from the seventh and eighth centuries still considered the *peregrinatio pro Deo* as the pursuit of withdrawal from the material world through physical movement. In order to justify this particular kind of religious devotion, which was, to many extents, too close to the kind of wandering monasticism denounced by the Benedictine Rule, authors used and developed the literary theme of travel by water, which could discourage criticism of the corrupting way of life lived by wandering monks within the secular world.

The matching of the sea travel theme with the metaphor of the Christian as a traveller added to a "missionary" conception of the *gens Anglorum*'s history in establishing initial maritime journey as a necessary pre-condition of what could be properly considered as a *peregrinatio* by contemporary authors. The topic of water travel was comparatively neglected by continental authors of later missionary Lives. Nonetheless, it stamped its mark on early medieval Britain's historiography, and also, maybe, on its literature.

Britain – Bede – hagiography – peregrinatio – sea – mission

Médiévales 59, automne 2010, p. 171-181

Michelle SZKILNIK

ARTHUR CHEZ LES HISTORIENS

L'intérêt pour le personnage d'Arthur et ses chevaliers ne s'est jamais démenti depuis le Moyen Âge, mais il semble étonnamment vif en ce début du XXIe siècle. La production de films récents [1] et le succès en France de la série télévisée *Kamelott* témoignent de l'attrait que la légende exerce sur un large public, attrait qu'alimente et dont tire profit la communauté des chercheurs, historiens et littéraires. Deux expositions ont été récemment consacrées à Arthur: l'une s'est tenue à Rennes du 15 juillet 2008 au 4 janvier 2009, en marge du Congrès triennal de la Société Internationale de Littérature Arthurienne, la seconde à la Bibliothèque Nationale de France, site Tolbiac, du 20 octobre 2009 au 24 janvier 2010. Une troisième, en lien avec les deux autres, est en cours de préparation à la médiathèque de Troyes. Les expositions de Rennes et Paris avaient pour objet de retracer la naissance, le développement au Moyen Âge et l'évolution jusqu'à nos jours de la légende, à travers la littérature, l'art, voire le cinéma pour la période moderne. Celle de la Bibliothèque Nationale a donné lieu à la publication d'un magnifique catalogue intitulé *La Légende du roi Arthur* [2], dont la direction a été assurée par Thierry Delcourt, commissaire de l'exposition, conservateur du cabinet des manuscrits et bon connaisseur de la littérature arthurienne [3]. Ont contribué au catalogue des médiévistes d'horizons divers: spécialistes des manuscrits, spécialistes de littérature, historiens et historiens de l'art. Abondamment illustré, l'ouvrage contient des articles bien informés, destinés à un large public, ainsi que des notices de manuscrits, de sorte qu'il offre de l'intérêt à la fois pour des lecteurs peu familiers avec la légende arthurienne dans la mesure où il retrace de

1. Dernier en date, *King Arthur* d'Antoine Fuqua, réalisé en 2004, qui se prétend la « véritable » histoire du roi Arthur.

2. *La Légende du roi Arthur*, sous la direction de Thierry Delcourt, Paris, Bibliothèque nationale de France/Seuil, 2009.

3. Il a rédigé le *Que Sais-Je?* sur la littérature arthurienne (T. DELCOURT, *La Littérature arthurienne*, Paris, 2000).

manière claire l'histoire des principaux personnages et motifs, et pour les chercheurs du fait de l'abondance des illustrations et des descriptions de manuscrits. Son format, une succession d'articles brefs rédigés par un spécialiste sur un sujet précis – fabrication et illustration des manuscrits arthuriens, Chrétien de Troyes, le Graal, l'héraldique arthurienne pour n'en citer que quelques-uns –, met tour à tour en lumière une facette de la légende dont la totalité se construit ainsi par vignettes juxtaposées. Le catalogue est complété par un site Internet encore accessible[4] qui propose en particulier une section « livres à feuilleter » permettant de consulter neuf manuscrits partiellement numérisés.

Tout autres sont la forme et la visée de trois livres récents consacrés au roi breton : *La Légende du roi Arthur* de Martin Aurell, *Arthur* d'Alban Gautier et *Le Roi Arthur* d'Amaury Chauou[5]. Écrits par des historiens, ces ouvrages se proposent d'embrasser l'ensemble de la matière arthurienne depuis le VIe siècle jusqu'à nos jours pour les deux derniers, de 550 à 1250 pour le livre de M. Aurell. C'est dire qu'à côté de documents historiques et archéologiques, ils exploitent des sources essentiellement littéraires. À la différence d'un livre comme celui de R. Morrissey sur Charlemagne qui se veut une « mythistoire » de l'empereur à la barbe fleurie dans le domaine français, c'est-à-dire une histoire qui retrace les différentes appropriations de la figure contribuant à la définition de l'identité française[6], l'ambition des trois livres sur Arthur me paraît plus large et l'histoire des appropriations politiques de la légende n'est qu'un aspect d'une somme qui entend aussi rendre compte de la puissance du mythe dans l'imaginaire collectif.

Pour la spécialiste de littérature que je suis et qui aurait tendance à considérer qu'Arthur appartient plutôt à mon domaine, ces livres posent ultimement la question du public auquel ils sont destinés. Ce sont, me semble-t-il, des ouvrages de vulgarisation au meilleur sens du terme. Ils visent un public large, certes éduqué mais n'ayant que des connaissances vagues ou en tout cas partielles de la matière arthurienne. Sur bien des points ils reprennent et résument les recherches sur Arthur menées tout au long du XXe siècle, en grande partie du reste par des spécialistes de littérature. Corollairement on peut s'interroger sur la part de liberté que leurs auteurs ont eue dans leur conception. S'il paraît clair que M. Aurell a mené son entreprise à sa guise, qu'il a disposé d'un nombre de pages très confortable et a volontairement choisi de croiser l'histoire et la littérature

4. T. Delcourt, S. Toulouse, *Arthur*, 1. *De l'histoire à la littérature*, Bibliothèque nationale de France, 2009, http://expositions.bnf.fr/arthur/expo/salle1/index.htm [consulté le 3 octobre 2010].

5. A. Gautier, *Arthur*, Paris, 2007. M. Aurell, *La Légende du roi Arthur*, Paris, 2007. A. Chauou, *Le Roi Arthur*, Paris, 2009.

6. Voir R. Morrissey, *L'Empereur à la barbe fleurie. Charlemagne dans la mythologie et l'histoire de France*, Paris, 1997.

sur une période relativement restreinte, A. Gautier et A. Chauou n'ont-ils pas dû se plier à un format qui les a obligés à sortir et de leur champ méthodologique et de leur champ temporel ?

Écrire une biographie d'Arthur ?

Alors que l'existence historique de Charlemagne est avérée, ce qui laisse à l'historien le choix d'écrire une biographie ou une histoire des représentations de l'empereur au fil du temps, Arthur pose un tout autre problème : comment parler en historien d'un personnage dont on ne sait pas s'il a vraiment existé et dont la mémoire est conservée dans des sources majoritairement littéraires ? S'il était prouvé et sans doute possible qu'Arthur est un personnage historique, un historien pourrait écrire sa biographie même à partir de sources limitées et peu fiables. Si Arthur n'était qu'un personnage de fiction, comme Tristan ou Lancelot, les historiens l'abandonneraient sans état d'âme aux littéraires. Aucun historien n'a jamais tenté d'écrire la biographie du roi Marc, l'oncle de Tristan. Mais qui est Arthur ? Ou, question plus pressante, Arthur a-t-il existé ? Alors que les spécialistes de littérature peuvent éluder l'interrogation pour se concentrer sur la biographie fictive du roi, les historiens qui écrivent sur Arthur doivent nécessairement la soulever. Et ils doivent y répondre en s'appuyant sur des sources à la fois trop et trop peu abondantes : trop dans la mesure où les mentions d'Arthur dans les textes écrits, mais aussi dans l'art, sont extrêmement nombreuses tout au long du Moyen Âge ; trop peu parce que les témoignages anciens sont quasi inexistants : quelques traces archéologiques, quelques allusions dans des textes dont on peut supposer qu'ils conservent le souvenir des ve et vi^e^ siècles.

Face à cette difficulté, ou bien on se refuse à l'exercice biographique après avoir montré qu'il est impossible, ou bien on tient le pari à l'aide des rares documents existants. M. Aurell et A. Chauou ont choisi la première solution, A. Gautier la seconde.

Les titres respectifs de leurs ouvrages et le choix de l'illustration de couverture en orientent déjà la lecture. *Le Roi Arthur*, d'A. Chauou, dont la couverture représente un jeune cavalier, aux traits androgynes, magnifiquement vêtu, se baissant élégamment pour empoigner l'épée fichée dans un curieux perron, tout en tenant d'une main ferme son fougueux coursier, invite d'emblée à voir dans Arthur un personnage de légende. L'image est une illustration de Cheri Herouard pour *Les Chevaliers de la Table Ronde* de Ronan Caerleon, réalisée en 1945. Le titre de roi conféré à Arthur, l'image de l'épée qui lui est associée sont des éléments légendaires qu'aucune source historique ne vient confirmer. Le titre et l'illustration sont donc des indices d'une lecture mythique du destin d'Arthur. Le parti pris est

encore plus clair pour le livre de M. Aurell, *La Légende du roi Arthur*: l'introduction du mot *légende* dans le titre souligne immédiatement le caractère fabuleux de la tradition qui entoure le personnage d'Arthur. La couverture reproduit une enluminure tirée de la *Chronique anglo-normande en vers* de Pierre de Langtoft (début XIVe siècle), représentant un roi en majesté, assis sur un trône, couronné et tenant dans chacune de ses mains une couronne, tandis que deux autres couronnes se détachent encore sur le fond. L'enluminure insiste donc sur la royauté du personnage. Choisir une enluminure tirée d'une chronique engage à penser que le livre va privilégier la dimension politique d'Arthur. Quant à l'ouvrage d'A. Gautier, simplement intitulé *Arthur*, il utilise également en couverture une enluminure de la *Chronique anglo-normande* de Pierre de Langtoft. Elle figure Arthur en roi guerrier portant un bouclier à l'effigie de la Vierge Marie, image qui rappelle l'un des épisodes les plus anciens liés au personnage: la victoire qu'Arthur aurait remportée au Mont Badon, grâce au soutien de la Vierge. Or, cette bataille est l'un des rares événements un peu assurés dans cette période mal connue. Ce choix engage implicitement le lecteur dans la quête d'une dimension historique d'Arthur. Par ailleurs, l'enluminure qui montre un roi couronné entre en tension avec le titre qui ne donne que le nom du personnage, ce qui problématise d'entrée de jeu la question de la royauté d'Arthur.

Comment les trois historiens confrontent-ils l'absence de sources historiques fiables garantissant l'existence d'Arthur?

Dans le chapitre intitulé « L'énigme d'Arthur », A. Chauou pose en termes clairs la question de l'historicité d'Arthur: Arthur est-il un personnage historique autour duquel s'est édifiée une légende ou bien un personnage légendaire qui s'est vu attribuer au fil du temps une réalité historique[7]? De manière très significative, ce chapitre ne figure pas au début du livre qui s'ouvre sur un parcours à travers les hauts lieux de la légende arthurienne et continue par un rapide tableau du personnel arthurien. C'est dire que pour A. Chauou l'historicité d'Arthur n'est finalement pas un sujet essentiel. Il faut bien l'aborder, mais pour l'écarter rapidement. Récapitulant les témoignages de l'archéologie ainsi que ceux des textes anciens qui font allusion à Arthur ou à un chef de guerre en lutte contre les Anglo-Saxons, A. Chauou passe en revue les différentes théories qui soutiennent l'existence d'un Arthur historique (celle de Geoffrey Ashe, celles élaborées à la suite des travaux de Rachel Bromwich) pour conclure qu'aucune n'est satisfaisante et qu'on ne peut prouver l'historicité d'Arthur[8].

Conformément à la promesse de son titre, M. Aurell s'intéresse lui aussi très peu à cette question. Il semble même d'abord l'ignorer purement et simplement. L'introduction à sa première partie s'ouvre en effet sur ces mots: « Arthur

7. A. CHAUOU, p. 118.
8. *Ibid.*, p. 120-121.

n'a vraisemblablement jamais existé », puis évoque « la vie fictive » du personnage et la « genèse fabuleuse » de ce « mythe »[9]. Ce sont en effet la naissance et le développement d'une légende qu'il souhaite retracer et les différents usages qui en ont été faits. Quelles sont les formes de la légende et qui en a profité, voilà les questions qu'il entend plutôt traiter. Il est vrai qu'il revient sur le problème dans un bref développement intitulé « Arthur a-t-il existé ? Une affaire d'anthroponymie »[10]. Après avoir étudié les membres de l'élite guerrière ayant porté le nom d'Arthur au début du Moyen Âge, M. Aurell conclut qu'en attribuant le nom Arthur à ses enfants, l'aristocratie des VIe et VIIe siècles cherchait à s'approprier le prestige d'un mythe « local ». Un peu plus loin, il rejette clairement toute existence historique d'Arthur, préférant voir dans le roi un personnage de fiction, « l'avatar tardif d'un héros mythologique, faisant désormais partie des récits folkloriques et figé dans la topographie »[11].

Seul A. Gautier relève la gageure : écrire la biographie d'Arthur sans preuve aucune de son existence historique. Cette tentative qui pourrait paraître absurde est en réalité plutôt réussie. À défaut de pouvoir donner du roi une biographie assurée, A. Gautier brosse d'Arthur un portrait plausible en s'appuyant sur des informations rares, certes, mais vérifiables, concernant des personnages historiques, contemporains du supposé chef militaire. Le chapitre VI, « Possible biographie d'un possible Arthur », est une fascinante « tentative de reconstitution de la carrière d'un chef de guerre dans la Bretagne des Âges Obscurs »[12]. À partir du postulat indémontrable : Arthur a bien existé (presque un acte de foi demandé au lecteur, une *suspension of disbelief*, comme disent les Anglo-Saxons), A. Gautier nous explique ce qu'il a dû être. À cette occasion, c'est un tableau vif et passionnant des Ve et VIe siècles qu'il peint, tableau dans lequel se dessine en creux la silhouette d'Arthur : grand chef de guerre au tournant du VIe siècle, Arthur aurait, aux côtés de rois bretons, repoussé à plusieurs reprises les Saxons. Ayant mené les troupes chrétiennes à la victoire au siège de Badon, il s'entoura d'une fidèle bande de guerriers, réunissant autour de lui une cour plus proche de celle d'un « aristocrate romain du début du Ve siècle » que de celle d'un roi médiéval[13]. S'ensuivit une longue période de paix avec les Saxons, mais de guerres fratricides entre Bretons. C'est durant l'une d'elles qu'Arthur affronte un certain Medraut et qu'il succombe lors d'un combat. Comme A. Chauou, A. Gautier croise témoignages archéologiques et sources textuelles, mais tout en reconnaissant ce que ces documents ont de douteux et de contradictoire, il utilise les quelques certitudes qu'ils

9. M. AURELL, *op. cit.*, p. 35.
10. *Ibid.*, p. 93-96.
11. *Ibid.*, p. 98.
12. A. GAUTIER, *op. cit*, p. 145.
13. *Ibid.*, p. 169.

contiennent pour élaborer sa construction qu'il présente toujours prudemment comme un modèle possible. C'est là la grande différence avec les théories, surtout anglo-saxonnes, critiquées par A. Chauou, et qui visent à prouver l'existence historique d'Arthur. A. Gautier sait qu'il ne prouve rien mais il dit à son lecteur : si Arthur a existé, voilà à quoi il ressemblait. Rédigée par un spécialiste de ces Âges Obscurs, cette biographie possible se pare de tous les attraits non de la vérité mais de la vraisemblance historique.

Du bon usage des sources littéraires

Les sources concernant Arthur sont peu abondantes pour les périodes anciennes. Pour les VIe-XIe siècles, outre des découvertes archéologiques peu faciles à interpréter, nous disposons de quelques témoignages textuels eux-mêmes problématiques. Des textes à caractère historique écrits en latin : la *Décadence de la Bretagne* de Gildas, rédigée au début du VIe siècle, *L'Histoire de Bretons* de Nennius, compilation de textes datant des IXe-Xe siècles, parmi lesquels les *Annales de Cambrie* qui couvrent les années 453-954 ; un ensemble de cinq vies de saints, également rédigées en latin, écrites dans les années 1100-1130 ; enfin des poèmes ou brefs récits en langue galloise transmis par oral jusqu'au XIIIe siècle, où ils sont mis par écrit. On comprend d'emblée la difficulté d'utiliser des sources qui d'abord, du fait même de leur nature, font la part belle à la fiction, ensuite nous sont conservées dans des manuscrits copiés plusieurs siècles après la date supposée de leur élaboration. Les vies de saints par exemple racontent les exploits de pieux personnages ayant vécu aux Ve-VIe siècles, comme Gildas ou Padarn, mais elles sont mises en forme au début du XIe siècle. Sans doute reprennent-elles des données transmises oralement, mais la forme, la rhétorique, voire le type d'anecdotes des œuvres sont tributaires de modèles hagiographiques plus tardifs et extrêmement prégnants, de sorte qu'il est difficile d'apprécier, derrière l'épais écran de la construction littéraire, ce qui peut renvoyer à une réalité ancienne. Quant aux textes poétiques, si les contraintes formelles qui les caractérisent (les triades en langue cymrique en particulier) peuvent être une garantie de leur ancienneté, il n'en demeure pas moins que leur caractère fragmentaire et leur visée lyrique font obstacle à une exploitation historique. Même les sources en apparence plus historiques sont d'utilisation difficile à cause de leur nature hybride et les événements qu'elles consignent n'ont pas nécessairement une réalité historique avérée. Ces difficultés sont cependant le lot de tout historien travaillant sur les périodes anciennes et aux franges de sociétés plus brillantes. N'étant pas spécialiste des littératures celtiques anciennes, je ne peux pas juger de la manière dont les trois historiens ont utilisé les sources à leur disposition et je préfère donc me concentrer sur ce que je connais bien mieux : les XIIe et XIIIe siècles.

Exploiter les textes littéraires médiévaux, les historiens l'ont fait et doivent le faire. Jacques Le Goff, pour ne citer que lui, a montré de manière magistrale comment les romans de Chrétien pouvaient être mis à profit [14]. Cette exploitation suppose une connaissance approfondie et personnelle des textes sans laquelle l'historien est condamné à reprendre des lieux communs ou des hypothèses dépassées, voire à perpétuer les erreurs qui traînent dans des manuels de littérature. Peut-on encore affirmer par exemple que *Cligès* est « le seul roman [de Chrétien de Troyes] qui n'appartient pas à la matière de Bretagne » [15] alors que de très nombreux épisodes du roman se déroulent à la cour d'Arthur ?

L'un des écueils les plus difficiles à éviter peut-être est celui d'une histoire littéraire dont les spécialistes de littérature ont vu depuis longtemps les limites. S'efforcer de fournir des informations sur la vie d'auteurs dont l'existence est parfois discutée, sans prendre en compte les recherches actuelles qui s'interrogent précisément sur la pertinence des notions d'auteur et d'œuvre pour la période médiévale, n'est-ce pas céder à la tentation d'un modèle dépassé ? *La Légende du roi Arthur* contient un chapitre intitulé « Vie et œuvre de Chrétien de Troyes », dans la plus pure tradition des manuels d'histoire littéraire. Après avoir fait le point sur les rares éléments biographiques que les chercheurs ont pu réunir sur Chrétien de Troyes, avoir revisité la chronologie de ses œuvres, il s'intéresse tour à tour à chacun des romans de Chrétien dont il donne d'abord un long résumé avant de proposer quelques pistes d'interprétation. Ce chapitre est indiscutablement une bonne synthèse des travaux récents ou plus anciens, réalisés par les critiques littéraires sur l'œuvre de Chrétien. Destiné à un public qui connaît mal Chrétien de Troyes, il ne procède toutefois pas d'une approche proprement historique qui renouvellerait notre connaissance de ces textes [16].

A. Gautier et A. Chauou consacrent quant à eux un long développement au personnel de la légende arthurienne (respectivement « Les hommes (et les femmes) d'Arthur » et « À la table ronde d'Arthur »). Sans doute est-il utile de guider à travers cette forêt de noms un public peu familier avec la matière de Bretagne. Tous deux dessinent donc des cercles concentriques autour d'Arthur sur lesquels ils placent les différents héros dont ils brossent rapidement la biographie. Le danger de cette méthode est bien sûr de simplifier grandement la réalité textuelle. L'exemple le plus net est le cas d'Arthur lui-même. Lorsqu'A. Chauou, par exemple, prétend « résum [er] la célèbre matrice laissée par Geoffroy de Monmouth et,

14. On citera par exemple « Lévi-Strauss en Brocéliande. Esquisse pour une analyse d'un roman courtois » qui porte sur le *Chevalier au lion* et « Codes vestimentaire et alimentaire dans *Érec et Énide* », tous deux republiés dans *L'Imaginaire médiéval*, Paris, 1985 (respectivement p. 151-187 et 188-207).

15. A. Gautier, *op. cit.*, p. 236.

16. Voir aussi A. Gautier sur Chrétien de Troyes, *op. cit.*, p. 235-238.

dans une certaine mesure, par Wace»[17], il prête à Geoffroy des épisodes qui ne figurent pas dans l'*Historia Regum Britanniae*. Dans ce texte, et chez Wace également, si Arthur naît bel et bien d'une liaison illégitime entre Uterpendragon et la duchesse de Tintagel, il n'est toutefois jamais soupçonné de bâtardise puisque le duc de Tintagel étant mort fort opportunément la nuit de la conception d'Arthur, le roi épouse sur le champ la duchesse, de sorte qu'au moment où l'enfant naît, personne n'imagine qu'il a pu être conçu hors des liens du mariage. À la mort d'Uter, les chefs bretons se réunissent à Silchester où ils demandent à l'archevêque Dubricius de sacrer roi Arthur, ce qui est fait sans contestation aucune ni signe divin quelconque en faveur d'Arthur. Le célébrissime épisode de l'épée dans le perron n'existe donc ni chez Geoffroy, ni chez Wace, où il n'a aucune raison d'être. Certes, A. Chauou le signale dans une note, mais il a auparavant raconté que l'enfant Arthur est enlevé par Merlin à ses parents et confié à Antor qui l'élève dans l'ignorance de son identité, de sorte qu'à la mort d'Uter s'ouvre une crise de succession. Or, c'est tout cet ensemble qui ne figure pas chez Geoffroy, non plus bien sûr que les guerres civiles qui déchirent le royaume de Logres après l'élection d'Arthur. Ce n'est qu'à partir du *Merlin en prose* du pseudo Robert de Boron, et dans les suites de ce texte que l'on rencontre ces développements qui se sont pourtant imposés comme la vérité sur Arthur.

Le personnage de Tristan offre un autre exemple du danger d'élaborer *la* biographie fictive d'un héros en se fondant sur des récits divers, écrits à des époques différentes. Tristan, qu'A. Gautier et A. Chauou placent légitimement aux marges du monde arthurien, est loin d'être une figure unifiée et dire à son propos que «ce sont les aventures des amants éternels [...] qui intéressent avant tout l'auditoire [...], bien plus que la qualité de chevalier de la Table Ronde»[18] n'est absolument pas juste en ce qui concerne le *Tristan en prose*. De même, il est faux d'affirmer que «Tristan et Yseult sont l'image même de l'amour courtois, à la fois absolu et adultère»[19]. Victimes de la passion amoureuse, ils sont loin d'être dans les premiers textes de fins amants[20].

De texte en texte, d'époque à époque, de pays en pays, les héros arthuriens se modifient considérablement. Tracer à grands traits la biographie fictive d'Arthur ou d'autres personnages arthuriens, c'est courir le risque d'ignorer la spécificité des textes et la plasticité des personnages de fiction qui, tout déterminés qu'ils soient par la tradition, n'en subissent pas moins parfois des altérations étonnantes. Qu'on songe par exemple à l'image que *Valentin et Orson*, roman de la fin du

17. A. Chauou, *op. cit.*, p. 63.

18. A. Chauou, *op. cit.*, p. 92.

19. A. Gautier, *op. cit.*, p. 308.

20. Voir les bonnes mises au point d'E. Baumgartner dans *Tristan et Iseut*, Paris, 1987 et *Tristan et Iseut*, Paris, 2001.

Moyen Âge, donne d'Arthur: il fait du roi légendaire un traître qui veut détrôner Pépin, épouser Berthe et exiler le petit Charlot, futur Charlemagne. Emprisonné dans la prison du Châtelet, Arthur meurt misérablement, décapité par Pépin[21].

La légende arthurienne s'incarne dans des textes de formes diverses qui répondent à des exigences variées. Ce n'est pas un ensemble fixé au terme d'une évolution linéaire et simple, mais un conglomérat mouvant, réinterprété et modifié à chaque reprise de la légende. Chaque texte *re-conte* Arthur, c'est-à-dire conte son histoire à sa manière.

Pour une lecture politique des textes littéraires

Là où les trois livres font en revanche une lecture spécifiquement historique et très éclairante des sources littéraires, c'est quand ils examinent la dimension politique de la légende. Il faut donner un sens large à ce mot politique qui recouvre également la portée religieuse et idéologique que les auteurs médiévaux confèrent à la légende.

Parce qu'il s'intéresse à un laps de temps plus circonscrit (quoique très long), M. Aurell peut, pour chaque période considérée, examiner en détail à quel usage les différents auteurs ont asservi Arthur. L'exercice de la royauté, les valeurs et comportements du groupe chevaleresque que reflètent par exemple les romans de Chrétien (M. Aurell s'engage ici dans la voie ouverte par Jean Flori[22]), l'idéal religieux dont sont imprégnés les romans du Graal en prose et la volonté de conversion qui les anime, autant de terrains où l'historien peut croiser le spécialiste de littérature et développer une « histoire sociale, politique et mentale de la fiction[23] ». L'analyse que M. Aurell donne du manteau d'Érec lors de son couronnement par exemple complète et corrige de manière originale et convaincante la lecture traditionnelle de cette description bien connue des littéraires[24].

L'un des points sur lesquels les historiens ont depuis longtemps exploité avec succès le roman arthurien est celui des rapports entre la cour d'Arthur et celle des Plantagenêts. Les rois d'Angleterre ont en effet essayé de capter le prestige de la légende. Pour A. Chauou qui synthétise dans deux chapitres (« Arthur et les Anglo-Normands », « L'idéologie arthurienne à la cour Plantagenêt ») les recherches qu'il avait consacrées à la royauté arthurienne et à la monarchie poli-

21. Voir A. Dickson, *Valentine et Orson, a Study in Late Medieval Romance*, New York, 1929, p. 237-239.

22. Parmi les très nombreux travaux que Jean Flori a consacrés à ce sujet, on citera simplement « La notion de chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes », *Romania*, 114, 1996, p. 289-315, ainsi que *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris, 1998.

23. M. Aurell, *op. cit.*, p. 33.

24. *Ibid.*, p. 306-309.

tique[25], c'est surtout à partir de Richard Cœur de Lion que le roi d'Angleterre essaie de se présenter comme un digne descendant d'Arthur: «l'invention» de la tombe d'Arthur à Glastonbury en 1191, le choix d'une bannière portant un dragon qui renvoie au roi légendaire Uterpendragon, le don d'Excalibur, l'épée d'Arthur, au roi de Sicile Tancrède sont autant de témoignages du rattachement au mythe arthurien. En ce qui concerne l'épée, on peut comme Jean Flori s'interroger sur le don à un allié de second rang d'un tel «symbole de la dignité royale[26]» et du coup relativiser le poids de la légende. J. Flori suggère finement que des considérations matérielles sont peut-être venues contrebalancer les préoccupations de prestige et d'image. Représentant la prouesse et le pouvoir, l'épée n'en est pas moins l'objet que s'approprient le plus volontiers les princes et rois désireux de célébrer leur lien avec d'illustres chevaliers arthuriens. A. Chauou rappelle ainsi que Jean Sans Terre, qui avait combattu en Irlande et avait reçu en apanage l'Irlande et la Cornouaille, tente de s'octroyer la gloire de Tristan: il avait, semble-t-il, fait forger pour son couronnement une épée au tranchant volontairement entaillé d'une encoche imitant celle que Tristan endommagea lors de son combat contre le Morholt.

M. Aurell examine lui aussi l'utilisation que les rois d'Angleterre ont faite de la figure d'Arthur et des prophéties de Merlin détournées ou plus exactement refaçonnées de manière à justifier la conquête de l'Irlande et de l'Écosse[27]. Alors que sous Henri II, Arthur reste encore largement le roi breton porteur des espoirs celtiques et donc potentiellement hostile à la nouvelle dynastie angevine, à partir du XIIIe siècle, Arthur perd son «localisme» pour devenir roi d'Angleterre et servir les intérêts des Plantagenêts. A. Gautier montre de même comment Arthur devient pour des raisons politiques un héros pan-brittonique, avant de procurer aux Plantagenêts un modèle et bientôt un ancêtre[28].

Si les hommes politiques du Moyen Âge ont tenté de s'accaparer la force de la légende transmise en particulier par les textes littéraires, les écrivains de leur côté se sont fait l'écho des préoccupations politiques de leur temps, prêtant ainsi au roi Arthur et à sa cour des comportements et des aspirations qui sont ceux de la société aristocratique qu'ils connaissaient. L'exemple le plus commenté et le plus frappant est sans doute celui de la fête de couronnement d'Érec à Noël dans la ville de Nantes: telle qu'elle est décrite par Chrétien de Troyes, elle évoque irrésistiblement les festivités intervenues dans la capitale bretonne à la Noël 1169, au cours desquelles les barons bretons prêtèrent hommage à Geoffroy

25. A. CHAUOU, *L'Idéologie Plantagenêt. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XIIe-XIIIe siècles)*, Rennes, 2001.

26. J. FLORI, *Richard Cœur de Lion. Le Roi-chevalier*, Paris, 1999, p. 473.

27. Voir son quatrième chapitre: «Henri II, ses fils et la légende arthurienne», p. 165-209.

28. Voir chapitre X, «La Matière de Bretagne», en particulier p. 228-234.

Plantagenêt fiancé à Constance, héritière du comté de Bretagne[29]. Les analogies repérées par les historiens permettent d'imaginer que Chrétien de Troyes s'est rendu en Angleterre à la cour d'Henri II et fournissent par ailleurs un élément de datation pour *Érec et Énide*.

Ces dernières années les relations entre historiens et spécialistes de la littérature se sont multipliées et on ne peut que s'en féliciter. Cette collaboration est fructueuse si chacun conserve la spécificité de son approche et fait parler les textes avec les méthodes de son champ disciplinaire, comme le rappelle justement M. Aurell qui, dans son introduction, souligne la supériorité de la « pluridisciplinarité » (« échanges intenses entre branches différentes du savoir ») sur l'interdisciplinarité (qui vise « à constituer un champ de savoir unique » [30]). Il me semble cependant qu'Arthur pose une redoutable difficulté à qui veut pratiquer cette collaboration souhaitable, car il existe un fort déséquilibre entre les branches du savoir concernées : à mon avis, seule une approche littéraire (elle-même complexe et multiple) peut pleinement rendre compte des constructions diverses dont le personnage est le centre. L'approche historique est condamnée à demeurer incomplète parce qu'elle ne peut pas expliquer la force du mythe par la somme des utilisations ponctuelles qui en ont été faites. Arthur a certes incarné les espoirs du peuple breton et servi le prestige de la dynastie Plantagenêt ; certes les romans qui racontent l'histoire de ses chevaliers reflètent des réalités sociales et politiques, et certes, il est précieux de connaître tout cela. Mais la raison d'être d'Arthur et de sa cour, le rôle qu'il joue aujourd'hui encore dans l'imaginaire excèdent immensément les captations dont il a été l'objet. Je dirais que ce sont des épiphénomènes qu'il est important d'apprécier mais qui ne suffisent pas pour comprendre « l'invention » d'Arthur.

Michelle Szkilnik – Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 17 rue de la Sorbonne, 75231 Paris cedex 05

29. M. Aurell, *op. cit.*, p. 182-185, A. Chauou, *op. cit.*, p. 163-164, A. Gautier, *op. cit.*, p. 237-238.
30. M. Aurell, *op. cit.*, p. 30-31.

Médiévales 59, automne 2010, p. 183-193

Mark ADDERLEY
Alban GAUTIER

LES ORIGINES DE LA LÉGENDE ARTHURIENNE : SIX THÉORIES

Tous les spécialistes qui se sont intéressés de manière honnête et sérieuse aux origines de la légende arthurienne se plaisent à rappeler que les grands textes qui font la matière de Bretagne, ceux qui nous *racontent* le roi Arthur, sont tardifs : les plus anciens datent du début du XIIe siècle, et presque tous s'inspirent du récit pseudo-historique proposé au milieu des années 1130 par Geoffroy de Monmouth à travers son *Histoire des rois de Bretagne* [1]. Le plus ancien texte « historique » qui mentionne le personnage, et encore de manière relativement sommaire, est l'*Historia Brittonum* attribuée (à tort) au moine Nennius, qui remonterait à la première moitié du IXe siècle, soit environ trois siècles après les faits qu'il prétend relater ; aucune source contemporaine des événements, c'est-à-dire produite entre 400 et 600, ne fait mention d'un Arthur ; et les autres sources antérieures à Geoffroy, composées entre le IXe et le début du XIIe siècle, restent pour la plupart très laconiques.

À ceux qui se penchent sur la question, Arthur semble introuvable. Histoire ou légende ? La question semble sans issue. Faut-il alors abandonner toute velléité de trouver Arthur ? Pourquoi s'intéresser plus longtemps à une question cent fois rebattue, qui pourrait de fait sembler sans importance ? La plupart des historiens écrivant aujourd'hui sur la période évitent soigneusement de le mentionner, ou le rejettent en une ou deux phrases dans les marges de l'histoire « scientifique ». C'est le cas de la plupart des grandes ou petites synthèses parues depuis une trentaine d'années : on peut mentionner, parmi une production très abondante, les ouvrages de Barbara Yorke, de Ken Dark, de

1. N. WRIGHT éd., *The Historia Regum Britannie of Geoffrey of Monmouth*, vol. 1 : *Text*, Cambridge, 1985 ; L. MATHEY-MAILLE éd., *Geoffroy de Monmouth : Histoire des rois de Bretagne*, Paris, 1993.

Thomas Charles-Edwards ou de Stéphane Lebecq[2]. Les deux plus importantes de ces synthèses, les plus influentes, qui restent aujourd'hui les manuels de base pour la connaissance de la période, sont sans nul doute le livre de Peter Salway sur la Bretagne romaine (paru en 1981) et le volume sur les Anglo-Saxons dirigé par James Campbell (paru l'année suivante): toutes deux ont été rééditées de nombreuses fois et, sans toutefois se pencher de manière exhaustive sur les v[e]-vi[e] siècles, présentent une image complète et documentée des deux périodes qui l'encadrent. Or, Salway comme Campbell rejettent également Arthur hors de l'écriture historique sérieuse. Le premier suspend son jugement: « son existence même est une question que les historiens doivent laisser de côté, en attendant que la valeur des textes ait été réexaminée par les spécialistes habilités à le faire[3] ». Le second va quant à lui jusqu'à condamner la question comme sans pertinence et parle de « l'intérêt inépuisable, mais plutôt ridicule, à chercher qui était le "vrai" Arthur », ajoutant cependant que cela « force à prendre conscience du nombre de grands hommes et de grands événements des v[e] et vi[e] siècles, dont nous ne savons absolument rien[4] ».

Or, depuis les années 1950, de nombreux médiévistes, professionnels et amateurs, historiens, archéologues ou littéraires, ont tenté de rendre compte des origines de la légende arthurienne, sans ridicule ni malhonnêteté[5]. Les approches ont été diverses, et les conclusions encore plus. Nous tenterons ici, pour les résumer, de les répartir en six théories ou groupes de théories[6], couvrant tout le spectre des publications scientifiques sérieuses. Ont été exclues les théories trop fantaisistes, voire fantastiques, qui font florès en la matière; on remarquera par

2. B. Yorke, *Kings and Kingdoms of Early Anglo-Saxon England*, Londres et New York, 1990, p. 2; K.R. Dark, *Civitas to Kingdom: British Political Continuity*, Londres, 1999; T. Charles-Edwards éd., *After Rome*, Oxford, 2003 (Short Oxford History of the British Isles, 2), p. 29; S. Lebecq éd., *Histoire des îles Britanniques*, PUF, 2007, p. 56.

3. P. Salway, *A History of Roman Britain*, Oxford, 1997, p. 485.

4. J. Campbell éd., *The Anglo-Saxons*, Londres, 1982, p. 27.

5. Un grand nombre de sources sont par ailleurs disponibles, et la plupart du temps discutées, dans divers anthologies et ouvrages critiques. E. K. Chambers, *Arthur of Britain*, Londres, 1927, présente les principaux textes; E. Faral, *La Légende arthurienne. Études et documents. Les plus anciens textes*, Paris, 1929, contient le texte de l'ensemble des sources latines anciennes, y compris les textes de Gildas et de Geoffroy de Monmouth; L. Fleuriot, J.-C. Lozac'hmeur et L. Prat, *Récits et poèmes celtiques. Domaine brittonique, vi[e]-xv[e] siècles*, Paris, 1981, est une anthologie assez variée de la littérature galloise et bretonne d'Armorique, pas exclusivement arthurienne; J. B. Coe et S. Young, *The Celtic Sources for the Arthurian Legend*, Llanerch, 1995, est une anthologie plus ou moins exhaustive de la matière brittonique, en traduction anglaise.; C. Snyder, *An Age of Tyrants: Britain and the Britons, A.D. 400-600*, University Park (PA), 1998, est un catalogue commenté des sources concernant le v[e]-vi[e] siècle en Grande-Bretagne.

6. Une première version de cet article, distinguant cinq théories, a été mise en ligne par Mark Adderley sur son site personnel:
http://www.markadderley.net/arthur/historical-arthur/historical-arthur.html.

ailleurs que les théories n° 3 et n° 4 ont été fortement critiquées et n'ont généralement pas été retenues par les spécialistes de la période. Pour chaque théorie, nous proposons un résumé de la théorie, nous rappelons les principaux arguments qui la sous-tendent et nous indiquons les principaux ouvrages et articles qui l'ont défendue ; enfin, nous donnons un aperçu de la réception de cette théorie.

Théorie n° 1 : Arthur, chef de guerre du Vᵉ-VIᵉ siècle

Résumé de la théorie

Arthur était une figure militaire majeure du Vᵉ siècle finissant, luttant contre les Saxons, et peut-être aussi contre les Pictes, dans les années 490-500. Il remporta sa plus grande victoire sur les Saxons au mont de Badon, dans le Sud-Ouest de la (Grande-) Bretagne. Il mourut peut-être une vingtaine d'années plus tard, après une période de paix relative, dans une guerre civile. À la fin du VIᵉ siècle, son nom était toujours dans les esprits, et plusieurs enfants le reçurent ; il devint peu à peu une figure importante de la littérature galloise.

Arguments

1. Dans son *De Excidio et conquestu Britanniae* [7] (*De la chute et de la conquête de la Bretagne*), le moine Gildas rappelle les étapes du conflit entre les Saxons et les Bretons, menés par un certain Ambrosius Aurelianus : ce conflit aurait culminé dans la bataille du *mons Badonicus*, peut-être autour de 500. Mais Gildas ne donne pas le nom du chef des Bretons lors de cette bataille.

2. Un poème héroïque et élégiaque, *Y Gododdin* (aussi connu sous le titre de *Canu Aneirin* [8]), composé par le barde gallois Aneirin vers 600, compare un guerrier nommé Guaurthur à Arthur ; vers 600, le nom d'Arthur est présent dans quatre familles royales de l'Ouest de l'île. Il est donc probable que vers 600, Arthur ait déjà été célèbre.

3. L'*Historia Brittonum* (*Histoire des Bretons*) du pseudo-Nennius [9], écrite vers 830, est une collection de documents se rapportant au folklore et à l'histoire de la Bretagne. L'auteur dresse une liste de douze batailles attribuées au *dux bellorum* (chef des batailles) Arthur, culminant avec celle du mont de Badon.

7. M. WINTERBOTTOM éd., *Gildas : The Ruin of Britain*, Londres et Chichester, 1978 (Arthurian Period Sources, 7).

8. K. H. JACKSON éd., *The Gododdin, The Oldest Scottish Poem*, Édimbourg, 1969.

9. J. MORRIS éd., *Nennius : British History and the Welsh Annals*, Londres et Chichester, 1980 (Arthurian Period Sources, 8).

4. Les *Annales Cambriae*[10] (*Annales de Galles*), compilation anonyme du xe siècle, mentionnent pour l'année 518 une bataille de Badon, dans laquelle Arthur aurait porté la croix de Jésus-Christ pendant trois jours et trois nuits, et où les Bretons furent vainqueurs ; elles rapportent aussi une bataille de Camlann, dans laquelle Arthur et Medraut (le futur Modred de la légende) tombèrent. Ces annales ont pu être copiées tardivement à partir de tables pascales plus anciennes.

5. Des fouilles archéologiques entreprises à South Cadbury dans le Somerset au milieu des années 1960[11] ont pu montrer que ce site de hauteur, associé à la légendaire Camelot depuis le xvie siècle au moins, avait fait l'objet d'importants travaux de fortification à la fin du ve siècle.

Bibliographie

K. H. Jackson, « The Arthur of History », dans R. S. Loomis éd., *Arthurian Literature in the Middle Ages : A Collaborative History*, Oxford, 1959, p. 1-11.

G. Ashe, « The Arthurian Fact », dans Id. éd., *The Quest for Arthur's Britain*, Londres, 1968, p. 27-57.

L. Alcock, *Arthur's Britain : History and Archaeology, AD 367-634*, Londres, 1971.

J. Morris, *The Age of Arthur : A History of the British Isles from 350 to 650*, Londres, 1973.

C. Gidlow, *The Reign of Arthur*, Sutton, 2004.

Réception

Cette théorie, en particulier dans la version raisonnable et intelligente proposée par Leslie Alcock, est devenue la forme « classique » de l'explication historicisante de la légende arthurienne. En revanche, la grandiose construction de John Morris, qui faisait d'Arthur un empereur de Bretagne à la manière romaine, a très vite été dénoncée comme une vaste affabulation. Si la théorie d'Alcock a été critiquée, l'idée d'une « paix arthurienne » au début du vie siècle reste en revanche défendue par de nombreux auteurs.

10. *Ibid.*

11. L. Alcock, S. J. Stevenson et C. R. Musson, *Cadbury Castle, Somerset : The Early Medieval Archaeology*, Cardiff, 1995.

Théorie n° 2 : Arthur insaisissable

Résumé de la théorie

Peut-être y a-t-il eu un Arthur historique, mais nous n'avons aucun moyen de rien connaître à son sujet. Les sources concernant la possible période de son activité, à commencer par le traité de Gildas, sont rares et peu fiables : au mieux, elles peuvent être utilisées pour compléter une trame historique principalement construite à partir de l'archéologie.

Arguments

1. Gildas ne mentionne pas Arthur ; la victoire bretonne de Badon pourrait tout aussi bien être attribuée à Ambrosius Aurelianus que Gildas mentionne à la phrase précédente. Par ailleurs, Gildas n'écrit pas un ouvrage d'histoire mais une *admonitio* à ses contemporains du milieu du VIe siècle : il ne saurait représenter un témoignage fiable sur les événements du siècle précédent.

2. Le *Canu Aneirin* est trop difficile à dater pour être utile à l'historien : même si le poème a pu être composé pour la première fois à la fin du VIe siècle, il n'a été copié que plusieurs siècles après et a pu connaître des transformations profondes et des interpolations, y compris l'ajout du nom d'Arthur.

3. L'auteur de l'*Historia Brittonum*, quel qu'il soit, ne s'est pas contenté de recopier des textes plus anciens, mais il a prétendu faire œuvre d'historien en faisant concorder des documents contradictoires, produisant ainsi des erreurs ; il a aussi fait usage de sources légendaires.

4. Les *Annales Cambriae* ont été compilées pour la première fois au VIIIe siècle, et toutes les dates antérieures à 770 ont été complétées *a posteriori*, en particulier à l'aide de l'*Historia Brittonum*. Puisqu'Arthur était déjà une figure légendaire à cette époque, nous ne pouvons pas nous appuyer sur ce texte pour confirmer son existence.

Bibliographie

D. N. DUMVILLE, « Sub-Roman Britain : History and Legend », *History*, 62, 1977, p. 173-192.

D. N. DUMVILLE, « The Historical Value of the *Historia Brittonum* », *Arthurian Literature*, 6, 1986, p. 1-26.

D. N. DUMVILLE, *Histories and Pseudo-histories of the Insular Middle Ages*, Aldershot, 1990.

T. CHARLES-EDWARDS, « The Arthur of History », dans R. BROMWICH, A. O. H. JARMAN et B. F. ROBERTS éd., *The Arthur of the Welsh : The Arthurian Legend in Medieval Welsh Literature*, Cardiff, 1991, p. 15-32.

A. GAUTIER, *Arthur*, Paris, 2007.
A. CHAUOU, *Le Roi Arthur*, Paris, 2009.

Réception

Cette attitude sceptique s'oppose principalement à ce que David N. Dumville a appelé l'école du « no smoke without fire », c'est-à-dire à ceux qui considèrent que l'existence d'une légende arthurienne signifie nécessairement que celle-ci s'appuie sur un fond de vérité. Dumville et d'autres défendent au contraire l'idée selon laquelle l'historien ne peut parvenir à des conclusions solides sur une période donnée qu'en utilisant des témoignages écrits émanant des contemporains, et que les sources plus tardives ne lui sont d'aucune utilité. La réception de cette critique vigoureuse a été excellente dans les milieux académiques, plus difficile à faire passer auprès du grand public.

Théorie n° 3 : Arthur, avatar de Riothamus

Résumé de la théorie

Arthur était un roi breton, dont l'histoire n'a pas conservé le souvenir par son nom, mais par son titre, Riothamus, en langue brittonique **rigo-tamos*, c'est-à-dire « roi suprême ». Appelé en Gaule par l'empereur Anthemius en 468, il combattit les Wisigoths, fut trahi par le préfet Arvandus et connut une ultime défaite en Bourgogne vers 470.

Arguments

1. La *Vie de Goueznou*[12], écrite vers 1019 (c'est-à-dire bien avant l'*Histoire des rois de Bretagne* de Geoffroy de Monmouth), désigne Arthur comme « roi des Bretons », combattant les Saxons et remportant plusieurs victoires en Bretagne comme en Gaule.

2. Sidoine Apollinaire évoque au milieu du ve siècle dans une de ses lettres la traîtrise du préfet des Gaules Arvandus, qui aurait dévoilé au roi wisigoth Euric le moyen d'attaquer et de défaire l'armée du roi des Bretons Riothamus.

3. Dans son *Histoire des Goths* de 551, Jordanès expose comment l'empereur Anthemius appela à son secours le général Riotimos, roi des Bretons. Celui-ci est arrivé depuis l'autre côté de la mer, ce qui signifie qu'il ne venait pas de Bretagne armoricaine.

12. *Vita sancti Wohedouii* (dans J. COE et S. YOUNG, *The Celtic Sources*, *op. cit.*, p. 36).

4. Grégoire de Tours[13] désigne la ville de Déols, près de Châteauroux, comme le lieu où furent défaits les Bretons ; depuis Déols, Riothamus aurait fui en direction de l'actuelle Bourgogne, allant mourir près d'Avallon, un nom chargé d'évocations arthuriennes.

5. Geoffroy de Monmouth mentionne certains de ces évènements dans son *Histoire des rois de Bretagne*, mais en les rattachant à Arthur et non à Riothamus. Son récit mentionne un procurateur romain (Lucius), un empereur (Léon), et un pape (Sulpicius) : derrière ceux-ci, Ashe prétend voir l'empereur d'Occident Anthemius (467-472), l'empereur d'Orient Léon Ier (457-474) et le pape Simplicius (468-483).

6. La réoccupation de South Cadbury est contemporaine des ces événements.

Bibliographie

L. FLEURIOT, *Les Origines de la Bretagne*, Paris, 1980.
G. ASHE, « "A Certain Very Ancient Book" : Traces of an Arthurian Source in Geoffrey of Monmouth's *Historia* », *Speculum*, 56, 1981, p. 301-323.
G. ASHE, *The Discovery of King Arthur*, New York, 1985.
G. ASHE, « The Origins of the Arthurian Legend », *Arthuriana*, 5, 1995, p. 1-23.

Réception

Cette théorie a été principalement défendue par Geoffrey Ashe à partir de pistes lancées par Léon Fleuriot, mais elle a été efficacement réfutée par Kenneth Jackson, Ian Wood et d'autres[14].

Théorie n° 4 : La piste sarmate

Résumé de la théorie

Le personnage qui a inspiré la légende arthurienne est un certain Lucius Artorius Castus, citoyen romain d'origine dalmate, préfet au IIe siècle de notre ère de la VIe légion *Victrix* cantonnée à York. Or, au IIIe siècle, certains auxiliaires de la cette même légion étaient d'origine sarmate, ce qui expliquerait les ressemblan-

13. Grégoire de Tours, *Decem Libri Historiarum*, I, 18 (trad. R. LATOUCHE, *Histoire des Francs*, Paris, rééd. 1999, p.106-107).

14. I. N. WOOD, « The Fall of the Western Empire and the End of Roman Britain », *Britannia*, 18, 1987, p. 251-262, *sp.* p. 261-262 ; O. J. PADEL, « Recent Work on the Origins of the Arthurian Legend : A Comment », *Arthuriana*, 5, 1995, p. 103-114.

ces étonnantes entre la légende arthurienne et les croyances et mythes des descendants actuels des Sarmates, à savoir les Ossètes étudiés entre autres par Georges Dumézil [15].

Arguments

1. À la différence des autres soldats romains, les Sarmates étaient des cavaliers protégés par une armure, tout comme les chevaliers d'Arthur.

2. Ils utilisaient un étendard en forme de dragon, tout comme Arthur, fils d'Uther Pendragon, sur certaines illustrations médiévales.

3. Ils vénéraient une épée nue fichée en terre, qui rappelle l'histoire de l'épée dans le perron.

4. Ils inhalaient du chanvre bouillonnant dans un chaudron, qui pourrait correspondre au Graal.

5. Le récit des derniers instants d'Arthur dans la *Mort le roi Artu* (début du XIIIe siècle) suit de manière saisissante la trame narrative de la mort du héros ossète Batradz. Dans les deux cas, le héros mourant demande que son épée soit jetée dans un lac : ses compagnons tentent d'abord de garder l'épée, mais devant l'insistance du héros, ils doivent se résoudre à s'en défaire, provoquant un phénomène extraordinaire qui trouble la surface de l'eau (surgissement d'une main dans le cas d'Arthur, tourbillon et tempête dans le cas de Batradz).

Bibliographie

K. MALONE, « Artorius », *Modern Philology*, 22, 1925, p. 367-374.

J. GRISWARD, « Le motif de l'épée jetée au lac : la mort d'Arthur et la mort de Batradz », *Romania*, 90, 1969, p. 289-340 et p. 473-514.

H. NICKEL, « The Dawn of Chivalry », dans *From the Lands of the Scythians : Ancient Treasures from the Museums of the USSR, 3000 BC-100 BC*, New York, 1975.

C. S. LITTLETON et A. C. THOMAS, « The Sarmatian Connection : New Light on the Origin of the Arthurian and Holy Grail Legends », *Journal of American Folklore*, 91, 1978, p. 513-527.

C. S. LITTLETON et L. A. MALCOR, *From Scythia to Camelot : A Radical Reassessment of the Legends of King Arthur, the Knights of the Round Table, and the Holy Grail*, New York, 1994.

15. G. DUMÉZIL, *Le Livre des héros. Légendes sur les Nartes*, Paris, 1965.

Réception

Kemp Malone a exhumé dès les années 1920 le personnage d'Artorius, Joël Grisward a mis en lumière les ressemblances entre légendes ossètes et matière de Bretagne, et Scott Littleton a relié les deux bouts de la chaîne. Si elle a eu ses défenseurs, cette théorie est aujourd'hui abandonnée : nul besoin d'aller chercher Arthur chez les auxiliaires sarmates du IIIe siècle, ni de l'historiciser à travers la figure d'un officier dalmate du IIe siècle – et encore moins les deux à la fois.

Théorie n° 5 : Arthur du Nord

Résumé de la théorie

Qu'il soit ou non un personnage historique, Arthur est essentiellement une figure du Nord de la Grande-Bretagne, voire une figure écossaise, adoptée tardivement dans le monde gallois ou armoricain. S'il faut le chercher quelque part, c'est plutôt dans l'ancienne Calédonie, ou aux alentours du mur d'Hadrien.

Arguments

1. La plupart des batailles mentionnées par le pseudo-Nennius pourraient être localisées dans le Nord : c'est le cas de la bataille de la « forêt calédonienne », au nom éloquent.

2. Le *Canu Aneirin*, qui peut être considéré comme le plus ancien texte mentionnant Arthur, commémore précisément une bataille ayant impliqué l'un de ces peuples bretons du Nord, les Gododdin de la région d'Édimbourg. La langue du poème est certes galloise, mais la matière en est nordique.

3. Le IXe siècle, moment où fut rédigée l'*Historia Britonnum*, correspond à une période de grande popularité des héros nordiques comme Merlin ou comme le guerrier Cunedda, à qui les souverains gallois de Gwynedd ont cherché à rattacher leur généalogie.

Bibliographie

T. JONES, « The Early Evolution of the Legend of Arthur », *Nottingham Medieval Studies*, 8, 1964, p. 3-21.

R. BROMWICH, « Concepts of Arthur », *Studia Celtica*, 10-11, 1975-1976, p. 163-181.

A. O. H. JARMAN, « The Arthurian Allusions in the *Book of Aneirin* », *Studia Celtica*, 24-25, 1989-1990, p. 15-25.

Réception

D'abord plutôt bien reçue, cette théorie est aujourd'hui assez peu relayée. Elle se heurte en effet à un grand nombre d'obstacles, dont le moindre n'est pas la localisation de la bataille du mont de Badon, généralement située dans le Sud-Ouest de l'île. Par ailleurs, les lieux que l'*Historia Brittonum* relie à Arthur se trouvent plutôt dans le Sud-Est du pays de Galles ou dans les marches anglo-galloises, des régions distinctes du Gwynedd où cette matière nordique a été incorporée à la tradition littéraire galloise.

Théorie n° 6 : Arthur, héros mythologique et figure folklorique

Résumé de la théorie

Arthur n'est en aucun cas un personnage historique. C'est une figure folklorique, dérivée de la mythologie celtique, historicisée par des auteurs comme le pseudo-Nennius puis Geoffroy de Monmouth. Plus précisément, il pourrait s'agir d'un héros ours, dernier avatar d'une divinité celtique ayant fourni matière à légende dans de nombreuses régions du monde britonnique, au pays de Galles comme en Bretagne armoricaine ou sur les marches anglo-écossaises.

Arguments

1. De nombreux auteurs médiévaux historicisent des héros folkloriques : ce n'est pas parce que le pseudo-Nennius fait d'Arthur un personnage historique qu'il en était effectivement un.

2. Les sources les plus explicitement « historiques » l'évoquent elles aussi dans un contexte folklorique et merveilleux. Le pseudo-Nennius mentionne ainsi le chien et le fils du *miles* Arthur et les relie à des phénomènes naturels inexpliqués. L'*Historia Brittonum* et les *Annales Cambriae* lui attribuent des exploits proprement extravagants, comme le massacre de centaines d'ennemis.

3. L'immense majorité des textes produits avant le XII[e] siècle, et encore une grande partie de ceux qui ont succédé à Geoffroy de Monmouth, placent Arthur dans des situations entièrement légendaires, mythiques ou folkloriques. Les plus anciens textes gallois, qu'ils soient en latin comme les *Vies* de saint Cadoc et de saint Padarn, ou en gallois comme les *Dépouilles d'Annwfyn*, *Pa gur*, *Culhwch et Olwen* et les *Triades de l'île de Bretagne*, font en effet d'Arthur un héros tueur de monstres, combattant contre des loups-garous, des chats monstrueux ou des sorcières bien plus que contre des Saxons historiques.

4. La racine celtique *art-* signifie « ours ». Le nom brittonique (non attesté) **arto-wiros*, signifiant littéralement « ours-homme », pourrait être l'origine du nom d'Arthur. Or, de nombreux éléments de la légende arthurienne rappellent cette identité ursine du roi : son dernier sommeil sous la terre semblable à l'hibernation de l'ours, la manière dont il tue ses ennemis par étouffement (chez Geoffroy de Monmouth).

Bibliographie

O. J. Padel, « The Nature of Arthur », *Cambrian Medieval Celtic Studies*, 27, 1994, p. 1-31.

O. J. Padel, *Arthur in Medieval Welsh Literature*, Cardiff, 2000.

T. Green, « The Historicity and Historicization of Arthur », *Arthurian Resources*, 2001. Publication électronique :
< http://www.arthuriana.co.uk/historicity/arthur.htm >.

P. Walter, *Arthur. L'ours et le roi*, Paris, 2002.

N. J. Higham, *King Arthur. Myth-Making and History*, Londres et New York, 2002.

M. Aurell, *La Légende du roi Arthur*, Paris, 2007.

T. Green, *Concepts of Arthur : Early Arthurian Tradition and the Origins of the Legend*, Stroud, 2007.

Réception

Comme le montrent les dates de parution de la plupart des ouvrages, cette dernière théorie est l'une des plus en vogue à ce jour, et l'une des plus solidement étayées. N. J. Higham a critiqué certains aspects de l'identification d'Arthur à une divinité ursine celtique, tout en conservant l'essentiel de l'argumentaire qui voit en lui une figure essentiellement mythologique tardivement historicisée.

Mark Adderley – Wyoming Catholic College, P.O. Box 750, Lander, WY 82520, États-Unis
Alban Gautier – Université du Littoral Côte d'Opale, 34 Grande Rue, BP 751, 62321 Boulogne-sur-Mer Cedex

Médiévales 59, automne 2010, p. 195-210

NOTES DE LECTURE

Abolala SOUDAVAR, *The Aura of Kings, Legitimacy and Divine Sanction in Iranian Kingship*, Mazda Publisher, Costa Mesa, 2003, 178 p.

En 2003, Abolala Soudavar présentait un petit ouvrage sur *La Gloire des rois, Légitimité et sanction divine dans la monarchie iranienne.* Dès son introduction, l'auteur n'hésitait pas à prévenir le lecteur du caractère polémique du propos développé dans ce livre, qui fut à l'origine un article refusé par une revue iranisante bien connue, en raison d'une partie de l'argumentation reposant sur les thèses contestées de A. D. H. Bivar relatives au mithriacisme ésotérique [1].

Pourtant, l'auteur ne se découragea pas et fit de l'article un volume qui mérite d'être remarqué par son propos novateur relatif à la Gloire ou Splendeur divine, pour reprendre le titre d'un ouvrage bien connu d'Helena Cassin et que de nombreux autres travaux sur le sujet émanant d'iranologues notoires évoquent sporadiquement depuis un demi-siècle : en effet, la Gloire, un concept évoquant l'essence même du pouvoir dans le monde iranien, non seulement survécut à l'époque islamique, mais s'exprima de façon très diversifiée dans la miniature orientale puis moghole.

Abolala Soudavar n'hésite pas en effet à montrer combien l'étude de l'image dans les manuscrits à peintures de l'Orient médiéval peut s'avérer fructueuse, et ce contrairement à bien des idées reçues sur la question. L'exploitation des miniatures, leur lecture polysémique, le rôle qu'elles jouent, tant dans la perception des idéologies politiques que des pratiques culturelles et anthropologiques, sont en effet sous-estimés par une grande partie des orientalistes contemporains. L'image en général, et la miniature en particulier, est appréhendée de façon timorée, remplie de préjugés sur le rôle qu'elle est supposée jouer, souvent limité à des fins décoratives ; c'est cet *a priori* que l'historien de demain devra dépasser pour comprendre le rôle exact des images et leurs fonctions dans le monde islamique médiéval, en particulier dans l'aire turco-mongole.

Les universitaires américains, P. Soucek, S. Blair, E Sims [2] ont ces vingt dernières années rédigé d'éloquents articles sur l'usage du portrait, du jardin, des fresques, etc.

1. A. D. H. BIVAR, « The Royal Hunter and the Hunter God. Esoteric Mithriaism under the Sasanians ? », *Res Orientales*, VII, 1995, p. 29-38.

2. P. P. SOUCEK, « The Theory and Practise of Portraiture in the Persian Tradition », *Muqarnas*, 17, 2000, p. 97-108 ; S. S. BLAIR, « Timurid Signs of Sovereignety », *Oriente moderno*, XV, 76, 2, 1996, p. 551-576 et E. SIMS, « Sultan Husayn Bayqara's Zafarnamah and its Miniatures », dans *The Memorial Volume of the VIth International Congress of Iranian Art and Archeology*, Oxford, 1972, Téhéran 1996, p. 299-311 ; ID., « Ibrahim-Sultan's Illustrated Zafarnama of 839/1436 », *Islamic Art*, 4, 1990-91, p. 175-218 ; ID., *The Garett Manuscript of the Zafar-Nāme : A Study in Fifteenth – Century Patronage*, PhD dissertation, New York, Institute of Fine Arts, 1973 ; ID. « The Illustrated Manuscripts of Firdausī's Shahnāma commissionned by Princes of the House of Tīmūr », *Ars Orientalis*, XX, 1992, p. 44-68.

dans les miniatures commanditées par les princes timourides. Moins frileux que les Européens, ils osent enfin proposer un sens et une interprétation à la miniature orientale. C'est aussi l'objet de la démarche d'A. Soudavar dans cette étude sur le *khvarna* préislamique, encore appelé *farr* dans le monde musulman, qualité dont sont investis les souverains et qui fut longuement définie en 1943 par H.W. Bailey[3], puis précisée par la plupart des spécialistes du monde iranien dont G. Gnoli ou J. Duchesne-Guillemin[4].

En sept chapitres, A. Soudavar expose tous les symboles constituant d'après lui les éléments visibles de la Gloire divine qui pare de son éclat, d'après les mythes fondateurs, les rois mythiques de l'Iran et ceux plus historiques – achéménides, parthes ou sassanides – qui firent sculpter pour la postérité des bas-reliefs représentant leur investiture par les dieux et leurs triomphes.

L'auteur montre comment un certain nombre de symboles de la Gloire, hérités en grande partie du monde égyptien puis transmis au monde mésopotamien, parvinrent dans le monde iranien zoroastrien, voire pré-zoroastrien, pour signifier que le souverain digne de régner sur les hommes et le monde était le dépositaire d'un élément d'essence divine le guidant dans la victoire. La Gloire royale, souvent matérialisée dans les bas-reliefs préislamiques par une aura encerclant la tête des rois, est cependant symbolisée par divers autres signes : *shamsa* (aura), *dastâr* (mouchoir), *sarpech* (aigrette), ailes de faucon, lotus ou des éléments animaliers variés (cornes de bélier, lion et taureau, ailes associés au scorpion, etc.).

Certains de ces symboles sont associés dans les croyances zoroastriennes à une divinité, voire en indiquent plusieurs, comme le lotus ou *Apam-Napât*, esprit des eaux associé à Anâhita ou à Mithra. La démonstration est souvent séduisante à l'image des variations du *farr* ; quant au lotus, certes visible sur de nombreux supports, il ne doit pas faire oublier le roseau qui recueillit la Gloire enfuie de Jamshîd... Le cas du *dastâr* (mouchoir) est sans nul doute le plus intéressant car il associe la couronne enrubannée (à l'origine de lauriers ou d'olivier), portée par les victoires (un héritage iconographique grec et romain), au ciel tendu au-dessus des rois et à l'anneau d'investiture remis par les dieux. Cet anneau « magique » à lui seul est pourtant symbolique d'une puissance royale d'origine « divine », si l'on pense au roi de Perse Tahmûrath qui en était titulaire, ou plus tard à Salomon qui en fut doté. Quoi qu'il en soit, la métamorphose du cercle et des rubans flottants constituant le diadème des rois parthes et sassanides en mouchoir (*dastâr*), tenu par les rois dans les miniatures, devenu symbole du *khvarna*, est certes quelque peu prosaïque mais incontestable. Quant au turban, en dépit de sa forte charge symbolique, il est peu porté par les rois dans les miniatures. Concernant les symboles animaux, on peut avoir une opinion partagée car, autant le lion est associé au pouvoir, y compris par ses implications astrologiques, autant les réminiscences des cultes mithriaques semblent peu convaincantes. Le *sarpech*, enfin, est seulement évoqué : est-il seulement associé au *khvarnah* ?

Concernant la *shamsa,* l'aura de Gloire des élus, certains historiens de l'art, tels

3. H. W. Bailey, *Zoroastrian Problems in the Ninth-Century Books*, Oxford, 1943.

4. G. Gnoli, « Note sullo xvaranah », dans *Acta Iranica vol IX, Hommages et Opera Minora, Orientalia J. Duchesne-Guillemin Emerito Oblata*, Leyde, 1984, p. 204-218 ; J. Duchesne-Guillemin, « Le X^{v}ar'enah », *Annali del Istituto universitario Orientale, Sezione linguistica*, Naples, 1962, p. 19-31.

R. Milstein ou A. S. Mélikian Chirvani[5], ont bien montré le rôle de la lumière dans l'art islamique, en particulier comment ce symbole pare désormais les prophètes et les saints comme on peut le voir dans le *Mirâj Nâmeh* parisien (Paris, BnF, ms. sup. turc 190, Herat, 1436). En effet, dans le monde musulman, les seuls dépositaires de la volonté divine sont les prophètes, augmentés pour les chiites, des imams et des saints, et non les rois, exception faite pour le registre astrologique. La lune par exemple, dans le frontispice du *Kitâb al-diryâq* (Paris, BnF, ms. arabe 2964, Irak, 1199), est représentée comme un dynaste en majesté porteur d'une couronne décorée d'un oiseau, réminiscence probable des couronnes ailées et des ailes de faucon, symboles de Verethragna... En effet, la sécularisation du pouvoir royal dans le monde musulman ne gomme pas la volonté d'identification du roi ou de l'émir au souverain cosmique qu'il fut dans les temps préislamiques, comme on peut le voir dans le réemploi de thèmes astrologiques par les sultans saljoukides ou les émirs de Haute Mésopotamie (E. Whelan) ou les souverains ayyoubides ou mongols (E. Baer[6]). D'ailleurs, plus que le *khvarna*, c'est la royauté cosmique qui survit dans les manuscrits à peintures orientaux, à l'époque saljouqide et artouqide, à travers les représentations astrologiques ou les portiques célébrant les trônes cosmiques (chez Jazarî)[7], puis à l'époque mongole avec des « innovations visuelles », tel le trône cosmique à sept degrés, ou l'oiseau (que l'on peut imaginer porteur du *farr*) qui décore parfois ces mêmes trônes dans certaines copies du *Shâh Nâmeh* (Londres, British Library, ms. Or. 12688, Iran, 1446).

Les legs politico-religieux des époques antérieures survivent donc dans la miniature aux côtés d'éléments nouveaux venant d'autres aires culturelles (le monde turco-mongol). On peut certes apporter des restrictions à certaines des propositions d'Abolala Soudavar, mais tout en gardant présent à l'esprit la chance dont dispose l'historien face aux nombreux corpus imagés d'une grande richesse, et dont l'essentiel reste à déchiffrer.

Anna Caiozzo

Fabrizio Nevola, *Siena. Constructing the Renaissance City*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2007, 303 p.

Sienne n'est pas seulement une cité médiévale appréciée des touristes, c'est aussi une ville façonnée par la Renaissance, comme sa rivale, la puissante Florence, ainsi que nous le rappelle magistralement Fabrizio Nevola dans un ouvrage dense et remarquablement bien illustré. L'auteur montre, en effet, comment, au cours du Quattrocento, l'apparence de la cité s'est progressivement transformée et combien des formes archi-

5. R. Milstein, « Light, Fire and the Sun in Islamic Painting », *Studies in Islamic History and Civilization in Honour of Prof. David Ayalon*, M. Sharon éd., Jérusalem, Leyde, 1986, p. 533-552; A. S. Mélikian-Chirvani, « The Iranian Sun Shield », *Bulletin of the Asia Institute*, 6, 1992, p. 1-42.

6. E. Baer, « The Ruler in Cosmic Setting: A Note on Medieval Islamic Iconography », dans *Essays in Islamic Art and Architecture, In Honor of K. Otto-Dorn*, Abbas Daneshvari éd., Malibu, 1981, p. 13-19.

7. Al-Jazarî, *Kitâb fî ma'rifat al-Hilal al-Handasiyya*, trad. D. R. Hill, *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*, Boston-Dordrecht, 1974.

tecturales nouvelles se sont imposées dans le paysage urbain. Il s'attache non seulement à révéler dans le détail les traits singuliers d'un langage classicisant propre aux Siennois, mais aussi la nature des nouvelles réalisations, qu'elles soient publiques (fontaines, chapelle, etc.) ou privées (palais, loggia, etc.).

Son étude – empreinte d'une belle connaissance de la culture et de la société siennoises – s'attache surtout à désigner les choix, les stratégies, les comportements des élites citadines et notamment du petit groupe d'oligarques qui, à la fin du XVe siècle, guidés par Pandolfo Petrucci (1512), s'empare de la République. Car Sienne n'échappe pas à la mise en place d'un régime princier, même s'il fut plus tardif et plus bref qu'à Florence.

L'auteur décrit les principales causes de ces changements progressifs : la nécessité de reconstituer l'habitat sur les parcelles abandonnées après les épidémies ; la volonté des régimes populaires successifs de remanier ou concevoir des résidences pour accueillir avec faste des souverains – les empereurs Sigismond de Luxembourg (en 1432-1433) ou Frédéric III (1453), les papes Martin V (1423), Eugène IV (1443) – et les princes étrangers – comme le duc Alphonse de Calabre –, tour à tour alliés et adversaires de l'État siennois auxquels ils cherchaient à plaire. Le long séjour du pape Pie II (1458-1464) fut un moment décisif, puisque le souverain pontife suscita plusieurs réalisations d'envergure (deux palais et une loggia) et contraignit la commune à déployer une véritable politique d'embellissement de la cité confiée à un office particulier celui de « l'Ornato ». Le souhait de quelques citoyens enrichis et comblés de faveurs impériales (comme les Bichi ou les Pecci) de se distinguer de leurs compatriotes suscita aussi la construction de nouveaux palais adaptés aux goûts et aux besoins du jour, qui servirent de lieux d'accueil aux suites princières : l'architecture devenant une affaire civique mais aussi économique puisque ces palais représentaient des investissements négociables, pivots de stratégies financières et sociales. Fabrizio Nevola met aussi en lumière l'importance dans ces transformations urbaines d'un milieu humaniste – guidé par le cardinal Francesco Todeschini-Piccolomini et désireux d'affirmer la prépondérance d'une oligarchie éclairée dans cette « cité populaire » – et souligne le rôle d'Agostino Patrizi qui, dans son *De origine et vetustate urbis Senae* (1480), s'efforça de donner à la cité un passé digne de son éclat nouveau, justifiant ainsi le recours à l'Antiquité romaine, soutenant le rapprochement avec la cité éternelle.

Les travaux entrepris révèlent un goût prononcé pour des formes classiques (surtout à partir de la visite du pape Piccolomini), distinctes de celles adoptées à Florence, qui ne rompent pas toujours avec les traditions gothiques. Elles sont réalisées par des architectes de talent (Antonio Federighi, Giuliano da Maiano), des maçons (lombards) expérimentés. Les réalisations se situent sur les principaux axes routiers et notamment la voie qui, traversant la cité de part en part, conduit les voyageurs jusqu'à Rome (le tronçon urbain de la « via francigena »), sur la place du Campo (avec notamment la fontaine de Jacopo della Quercia) ou sur quelques bâtiments plus marginaux convertis en lieu de représentation comme le couvent Sainte-Marthe devenu résidence privilégiée des souverains étrangers. Surtout, Fabrizio Nevola montre brillamment comment, à la fin du siècle, les efforts déployés par les citoyens de l'entourage de Pandolfo Petrucci se concentrent sur un quartier proche de la cathédrale – la via del Capitano – qui devient en quelques années l'artère la plus prestigieuse de Sienne, polarisant l'activité mondaine (voire publique) de la

cité. Ainsi, à travers le bâti médiéval et le lassis des ruelles, Sienne se pare de bâtiments nouveaux qui, sans altérer considérablement l'image d'une ville médiévale, lui confèrent une modernité incontestable.

Didier Boisseuil

Laurence Moal, *L'Étranger en Bretagne au Moyen Âge. Présence, attitudes, perceptions*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, 437 p., xvi pages de planches.

Au cœur des questionnements de notre modernité sur l'altérité, l'ouvrage de Laurence Moal, issu d'une thèse soutenue en 2007, participe à un nouvel éclairage sur son acception médiévale. L'auteur développe une problématique sur ce qui fait l'étranger dans la principauté bretonne sous la dynastie des Montfort (1364-1514). L'intérêt majeur du travail de L. Moal est de s'interroger sur le statut que prend l'étranger, non pas au sein de l'État royal, mais dans un territoire princier dépendant plus ou moins de la couronne, le duché de Bretagne. Alors que le statut d'étranger est lui-même en construction par l'administration royale à la fin du Moyen Âge, qu'en est-il au sein d'un territoire qui, en théorie, dépend du roi de France mais qui, dans les faits, ressortit à un duc dont le pouvoir s'émancipe de celui du roi ? Dans la lignée des travaux de M. Jones et surtout de J. Kerhervé, qui préface l'ouvrage, la problématique primordiale de cette étude est donc celle de la construction de l'État breton, « État non national, État de fait et non État de droit » comme le résume l'auteur dans son introduction. En conséquence de cette première interrogation, l'objectif de L. Moal est aussi, en filigrane, l'élaboration d'une identité nationale bretonne. En outre, son dénombrement des étrangers passant ou vivant sur le sol breton entre 1364 et 1514 lui permet de s'interroger sur la place du duché dans l'ensemble français. Le jeu des échanges et des flux humains en fait-il une terre intégrée à l'espace français ou un espace autonome fortement relié aux grandes dynamiques de l'ouest du continent ?

Dans un premier temps, l'historienne nous présente l'objet de sa recherche. Elle a traqué à travers des sources variées (chroniques bretonnes, actes et mandements de la chancellerie ducale, trésor des chartes, actes municipaux de Rennes et de Nantes, actes de la chancellerie anglaise) la présence des individus désignés comme étrangers au duché. Son enquête manque cependant d'une analyse plus approfondie de ce que désigne le terme *estrangier* entre la fin du xie et le cours du xiie siècle. Forgé à partir du latin *extraneus*, il désigne alors tant l'étranger que ce qui est ou doit être évité. Alors que le sentiment d'appartenance est avant tout un lien d'homme à homme – on est homme de sa lignée, de son seigneur ou de sa communauté, avant de se définir par une autorité plus lointaine – les termes de horsain et de forain, apparus entre la fin du xiie et le xiiie siècles, continuent de désigner les personnes venues du « dehors ». La notion d'« étranger » se précise et prend réellement sens avec la mise en place d'un pouvoir constitué, celui d'une administration étatique de plus en plus performante.

Après une mise au point sur la méthode qu'elle emploie, prosopographique et sociologique, elle examine la présence étrangère en Bretagne selon trois critères : la fonction des étrangers et la raison de leur présence sur le sol breton, leur installation éventuelle et leur réception souvent violente par la société bretonne. La difficulté du dénombrement tient en plusieurs causes : l'aspect parcellaire des sources, leur irrégularité dans

la désignation d'un étranger, dans leur patronyme mais aussi dans la durée de leur présence dans le duché. Y sont inclus les sujets voisins du roi de France, auquel cas leur origine régionale est précisée, Normands, Angevins et Poitevins principalement, mais aussi gens de guerre ou marchands anglais, hanséates ou visiteurs byzantins.

À partir des actes administratifs ducaux, L. Moal a établi une banque de données regroupant 2603 entrées. Elle précise que l'état lacunaire de la documentation ne permet pas de dresser une liste exhaustive des étrangers présents en Bretagne durant la fin du Moyen Âge. Ce sont les Britanniques (940/2603) qui offrent les plus forts contingents. Ils sont pour la plupart gens de mer et de commerce et, fait moins surprenant, gens de guerre, surtout dans la deuxième moitié du XIV[e] siècle où les suites de la guerre de succession et l'alliance ducale leur ont alloué terres et châteaux. La présence française est plus équilibrée et a tendance à s'accroître avec le temps. Gens de commerce et gens de guerre s'y répartissent dans les mêmes proportions (autour de 100). Plus complexes à analyser, les gens de guerre français apparaissent autant comme ennemis du duc que comme gens à son service, principalement sous les règnes de Jean IV (1364-1399) et de François II (1458-1489). Reflet de l'intensification et de la complexité des relations avec le voisin français, les gens de cour, les diplomates mais aussi les officiers royaux apparaissent comme les Français les plus présents dans les actes administratifs bretons (plus de 120 occurrences). Troisième communauté présente, les marchands espagnols semblent plus réguliers à fréquenter la Bretagne ; moins nombreux que les Anglais et les Français, ils n'en sont pas moins les seuls à fonder une véritable colonie à Nantes, centre du pouvoir ducal à partir du XV[e] siècle. Cette régularité montre non seulement l'insertion de la péninsule bretonne dans les flux commerciaux croissants entre Europe méridionale et septentrionale, mais aussi et surtout son inscription dans des circuits économiques indépendants du royaume de France.

Dans une deuxième partie, L. Moal oriente son étude sur le traitement de l'étranger par le pouvoir ducal en s'interrogeant sur la présence ou non d'un cadre juridique particulier aux étrangers dans le duché. Comme dans les autres principautés territoriales, il n'existe pas en Bretagne, contrairement à la France, un droit d'aubaine offrant un statut aux personnes vivant sur un territoire en dehors du ban de leur seigneur. Si les progrès de l'administration ducale ont permis l'instauration d'un droit de déshérence – le duc revendique les biens d'un étranger mort sans héritier –, il entre parfois en concurrence avec celles des seigneurs locaux comme l'abbé de Quimperlé en 1420. La question de la naturalisation est plus épineuse. La collation d'une lettre de naturalité permet à celui qui la reçoit d'être considéré comme un indigène et donc de pouvoir tester selon la coutume du pays. Les lettres de naturalité apparaissent dans le royaume de France autour de 1340. À l'origine, elles ont pour but de lever les incapacités successorales qui imposent lourdement les étrangers. Elles sont assez rares en Bretagne, jusqu'en 1417. Après Azincourt, en effet, 10 à 12 000 Normands fuient l'occupant anglais et se réfugient dans la péninsule. Le duc leur délivre alors trois cents lettres de grâce ou de naturalité afin qu'ils s'installent comme drapiers à Fougères. L'expérience est renouvelée en février 1422 dans les mêmes buts. Mais ces actes demeurent rares et ne deviennent importants qu'après le mariage de la duchesse Anne avec le roi Charles VIII et sont donc le fait de la chancellerie française. Les lettres de naturalité ne peuvent donc servir à montrer la mise en place d'une législation ducale spécifique aux étrangers.

Dans la troisième partie, L. Moal tente d'appréhender la réception de l'étranger par les Bretons eux-mêmes, à partir de cinq chroniques. Chapitre au croisement de l'histoire des représentations et de l'histoire culturelle, la vision de l'étranger est cependant traitée de manière trop superficielle. Les deux premières chroniques rédigées à la fin du XIVe siècle (le *Chronicon Briocense*, et *Le Bon Jehan et le Jeu des échecs* de Guillaume de Saint-André), encore marquées par les affres de la Guerre de succession, traitent l'étranger, principalement l'Anglais et le Français, comme un guerrier venu saigner les forces vives de la péninsule. Les trois autres textes sont de la fin du XVe siècle : les *Grandes chroniques de Bretagne* d'Alain Bouchart, la *Chronique de Bretagne* de Jean de Saint-Paul et l'*Histoire de Bretagne* de Pierre Le Baud. Elles font œuvres de propagande en exaltant les valeurs de la nation bretonne, l'État ducal étant en train de disparaître, l'étranger y est donc souvent dépeint conquérant et mauvais. Cette vision des élites de cour n'est qu'une recomposition partiale et non le reflet d'une perception réelle de l'étranger. Cette troisième partie apparaît donc fort parcellaire : impossible de percevoir comment les Bretons anonymes se représentent réellement l'étranger. Peu de traitement non plus de la manière dont se positionne la noblesse bretonne : pendant cent cinquante ans, celle-ci ne cesse d'osciller entre roi et duc, son regard sur ce qui fait l'étranger n'a donc pu qu'évoluer durant la période et varier par rapport à celle du duc.

Positionnée à la croisée de l'histoire politique et de l'histoire sociale, la principale critique qui pourrait être adressée à ce livre est de traiter la question de l'étranger de manière incomplète, notamment en renonçant à une approche d'anthropologie historique. Aurait ainsi été montrée avec plus de clarté la lente élaboration de cette notion au sein d'un territoire indépendant de fait mais qui ne s'est jamais réellement constitué en nation. Relativement réduite, la place de l'étranger ne se distingue vraiment au cours du siècle et demi concerné que lorsqu'elle s'inscrit dans la durée. Mais l'orientation de la problématique principalement autour de l'élaboration d'un État breton, voire d'une nation bretonne, se fait à l'aune de son jugement de l'étranger plus qu'à celle de l'étranger lui-même. Cependant, L. Moal montre bien que la présence d'étrangers n'engendre pas dans le duché le même degré d'élaboration juridique que dans le royaume, malgré la politique d'émancipation menée et encouragée par le duc Jean IV (1365-1399) et ses successeurs, qui procédait non seulement d'un désir politique mais aussi d'une réalité socio-économique.

François BRINDEJONC

Isabelle ROSÉ, *Construire une société seigneuriale. Itinéraire et ecclésiologie de l'abbé Odon de Cluny (fin IXe-milieu du Xe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2008, 732 p.

L'ouvrage d'Isabelle Rosé est la version remaniée de sa thèse de doctorat, soutenue en 2005 sous la direction de Michel Lauwers à l'université de Nice. À partir de l'itinéraire et la pensée d'Odon de Cluny (vers 879-942), l'historienne présente une biographie qui apporte un riche éclairage sur le « Cluny d'avant Cluny » et sur une période qu'elle inscrit dans le « premier âge féodal » de Marc Bloch.

Odon n'est pas seulement le deuxième abbé de Cluny : abbé de nombreux autres monastères « des régions gauloises, aquitaines et de l'Hespérie », il est aussi un membre de l'élite bien inséré dans différents milieux aristocratiques et un grand intellectuel. Sa pensée, complexe, nourrie d'héritages carolingiens et élaborée face à de nouvelles réalités, constitue un jalon important dans l'évolution de l'ecclésiologie. La singularité de l'itinéraire et de la pensée d'Odon de Cluny justifie cette approche biographique, rendue possible par un dossier documentaire de grande ampleur. Si deux textes hagiographiques datant de la deuxième moitié du x[e] siècle offrent un point de départ incontournable (la *Vita Odonis maior* composée par Jean de Salerne, proche d'Odon dans la dernière partie de sa vie, et une *Vita Odonis minor*, qui remanie profondément le texte de la *Vita maior* et qui est conservée dans un manuscrit du XIII[e] siècle, BHL 6292-6297), d'autres témoignages enrichissent le dossier : les sources de la pratique, plus ou moins nombreuses selon les espaces étudiés, et les textes d'Odon, que l'historienne analyse au fil de l'ouvrage en les insérant dans leur contexte de rédaction, ce qui permet de mesurer leurs enjeux à l'aune de la carrière et du cheminement de la pensée d'Odon. I. Rosé met notamment en lumière des textes odoniens peu étudiés, comme l'*Occupatio*, long poème théologique, ou mieux connus comme la *Vita Geraldi*, première vie de saint laïque, et revient sur des sources familières, telles que la charte de fondation de Cluny par Guillaume le Pieux (p. 138-155) et la bulle de Jean XI en 931, en les exploitant dans le contexte biographique d'Odon.

Dans cette étude tenant compte de l'historiographie la plus récente, I. Rosé établit une chronologie fine des événements de la vie d'Odon, précise et discute la date de rédaction et l'attribution de ses écrits. Elle s'attache tout particulièrement à mettre en relation l'itinéraire de l'abbé avec les liens personnels qu'il a noués dans différents milieux : le parcours et les productions d'Odon s'expliquent en partie par son insertion dans le réseau des Guillelmides/Bosonides et celui des Robertiens/Rodolphiens (voir en conclusion de la première partie la reconstitution du réseau d'Odon p. 363-368). Si l'historienne a choisi de dissocier plutôt que d'articuler les pratiques et les discours, ce qui la conduit à analyser dans une première partie l'« itinéraire biographique d'Odon de Cluny, vers 879-942 » (p. 35-368), puis dans une seconde partie la conception odonienne d'« une société hiérarchisée et dominée par les moines » (p. 369-621), l'ecclésiologie d'Odon est nettement mise en rapport avec le contexte politique et social du début du x[e] siècle et le parcours personnel d'Odon, qui a fait l'expérience au cours de sa vie de tous les états de la société (laïque, chanoine et moine).

L'itinéraire biographique d'Odon est déroulé en trois temps. Le chapitre I (« de Tours à Baume, vers 879-926 ») analyse l'apprentissage laïque du jeune aristocrate, en Touraine et auprès de Guillaume le Pieux en Aquitaine, son expérience canoniale à Tours et sa formation par Rémi d'Auxerre. Insatisfait de sa vie de chanoine, Odon se convertit à l'érémitisme avant de se tourner vers le cénobitisme et de rejoindre la communauté de Baume (vraisemblablement vers 908/909), où il devient maître d'école sous l'abbatiat de Bernon. Succédant à Bernon, Odon reçoit la direction de plusieurs monastères et s'efforce désormais de gérer et faire fructifier l'héritage de l'abbé. C'est l'objet du chapitre II (« conforter l'héritage de Bernon ? Cluny et Déols, 926-vers 936 ») : Isabelle Rosé montre comment Odon, confronté à des crises, clarifie et stabilise la situation des établissements monastiques légués par Bernon (Cluny et Déols) et mène ses premières réformes en Bourgogne (à

Romainmôtier, Charlieu, Ambierle) et en Aquitaine (St-Géraud d'Aurillac et St-Martin de Tulle). L'historienne souligne la dimension personnelle de ces réformes, dont la conduite et le succès tiennent avant tout aux liens étroits qui unissent Odon avec les Guillelmides et les Robertiens. Odon se retrouve à la tête de monastères de plus en plus nombreux : selon une approche géographique, le chapitre III (« Abbé des régions gauloises, aquitaines et de l'Hespérie 936-942 ») décrit les interventions réformatrices d'Odon dans la dernière partie de sa vie. Plusieurs dossiers s'avèrent problématiques, et l'historienne nuance certaines constructions historiographiques qui ont fait d'Odon le restaurateur de nombreuses communautés, notamment pour les établissements italiens (Saint-Paul-hors-les-Murs et Saint-Élie de Népi étant les seuls à avoir été réformés par Odon de manière sûre). Les années 936-942 correspondent à une période de plus grandes difficultés pour Odon, en raison de la disparition de plusieurs de ses puissants protecteurs, et à une phase de détachement vis-à-vis de l'héritage de Bernon, sauf en Aquitaine. L'activité d'Odon se recentre dans la région de la Loire, avec la réforme de Fleury, à dater de 938, et de Saint-Pierre-le-Vif de Sens, puis sa retraite en Touraine. Odon reprend alors ses travaux intellectuels et compose plusieurs ouvrages, notamment à la gloire de saint Martin. Cette première partie est menée avec le souci de mettre en question l'image laissée par l'abbé de Cluny dans l'historiographie, construite depuis le XIe siècle par plusieurs strates documentaires. I. Rosé discute notamment l'ampleur de chaque réforme menée par Odon, apporte les preuves de son rôle ou réfute l'attribution à Odon de certaines restaurations (carte p. 290). L'historienne dresse un tableau précis de la forme que prend son multi-abbatiat, fondé sur la direction personnelle d'établissements aux statuts variés et qui n'ont pas de lien institutionnel entre eux. Il en ressort que l'action d'Odon s'inscrit en partie dans la continuité du multi-abbatiat de Benoît d'Aniane, mais qu'elle est adaptée aux réalités du Xe siècle, en particulier aux pratiques aristocratiques familières à l'abbé.

La pensée d'Odon est elle-même faite d'héritages et de prises de position personnelles. I. Rosé montre dans la seconde partie de son ouvrage comment un auteur du Xe siècle redéfinit dans son discours les rôles et la fonction des acteurs d'une société en plein bouleversement. Elle relève la singularité de l'ecclésiologie d'Odon de Cluny (explicitée par de nombreux schémas tout à fait éclairants) : celui-ci n'a pas recours à un schéma trifonctionnel pour décrire la société et construit une pensée hiérarchisée et organisée de façon binaire selon un héritage augustinien. Trois ambitions d'Odon sont mises en avant : moraliser les cadres ecclésiastiques (chapitre IV), discipliner les puissants (chapitre V) et réformer les moines (chapitre VI). S'appuyant sur les différents textes écrits par Odon, l'analyse est menée avec une double exigence : tenir compte des héritages carolingiens qui ont nourri l'itinéraire intellectuel d'Odon et que celui-ci adapte aux réalités sociales de son époque ; mettre en évidence le contexte dans lequel s'inscrit cette pensée, qu'il s'agisse du parcours personnel d'Odon ou de l'évolution politique et sociale contemporaine. Le modèle social, complexe, que propose l'abbé trouve sa cohérence dans sa finalité, justifier la domination des moines dans la société. Odon accorde ainsi une faible place aux évêques, dont le champ d'action est restreint à la prédication, tandis que les moines sont chargés d'être les nouveaux *patres pauperum*. Si la légitimité des *potentes* est reconnue, en raison de leur puissance même et non plus en vertu d'une charge conférée par le souverain comme à l'époque carolingienne, leur possibilité de salut est tournée exclusivement vers le cloître, à

travers la conversion tardive volontaire ou par leurs donations aux établissements monastiques. L'ecclésiologie d'Odon établit les moines au sommet de la société : en célébrant leur pureté angélique, adamique et virginale, Odon fait d'eux les intermédiaires indispensables entre les sphères céleste et terrestre ; en développant la métaphore du combat que les moines doivent mener pour l'Église, il confie aux moines la mission de la protection armée de l'Église ; en faisant d'eux les seuls bénéficiaires de la charité des puissants, il les place en position de domination économique ; en les décrivant comme modèles pour toute la société, il cherche à assurer leur domination sociale. Ce discours construisant une société duale et monastique est atypique pour le xe siècle où sont surtout élaborés des modèles qui reprennent la tripartition carolingienne ; il est cependant, un siècle plus tard, l'une des sources d'inspiration des réformateurs grégoriens.

L'ouvrage d'I. Rosé permet donc de saisir les pratiques sociales et les stratégies discursives d'un abbé réformateur dont le parcours se déroule dans et hors du monde. L'itinéraire et l'ecclésiologie d'Odon de Cluny reflètent et construisent à la fois l'attractivité du cloître dans la première moitié du xe siècle, les transformations dans l'exercice du pouvoir au profit de l'aristocratie et des monastères, et l'adaptation du monachisme aux nouvelles réalités sociales et politiques.

Claire TIGNOLET

Hélène MILLET, *L'Église du Grand Schisme (1378-1417)*, Paris, Picard, 2009, 272 p. (coll. Les Médiévistes français, 9).

Regroupant seize articles publiés par Hélène Millet entre 1985 et 2001, ce volume, outre son caractère évidemment commode, démontre toute la cohérence des recherches menées par la spécialiste de l'institution ecclésiale de la fin du Moyen Âge sur le Grand Schisme d'Occident, qui ont fait suite à la publication de sa thèse consacrée aux chanoines du chapitre cathédral de Laon (1372-1412)[8]. Il permet surtout de mettre en pleine lumière les profonds renouvellements historiographiques dont les travaux de l'historienne, caractérisés notamment par un usage fécond de la méthode prosopographique, par une réévaluation critique des sources à disposition et par la volonté de dépasser les partis-pris anciens, ont été porteurs. Ses recherches, qui se sont surtout concentrées sur le cas de l'Église de France, ont ainsi permis de repenser en profondeur la deuxième partie de la crise, à partir de l'élection de Benoît XIII en 1394, qui vit l'émergence des théories conciliaires et des revendications gallicanes dans la recherche d'une solution pacifique à la division de l'Église.

En effet, comme H. Millet le souligne elle-même dans son avant-propos, ce fut le constat d'une inadéquation profonde entre l'opinion des contemporains, favorables aux manœuvres de résolution du schisme et particulièrement au concile de Pise, et la mauvaise réputation dont l'historiographie catholique a longtemps affublé ces dernières, qui constitua le point de départ de ses travaux. En donnant la parole aux acteurs et en rouvrant les dossiers d'archives, l'historienne a pu mettre en exergue les complexes proces-

8. H. MILLET, *Les Chanoines du chapitre cathédral de Laon (1372-1412)*, Rome, 1982 (Collection de l'École Française de Rome, 56).

sus politiques, institutionnels et polémiques qui ont permis de restaurer l'unité au terme de plusieurs décennies de luttes et de débats. L'histoire des soustractions d'obédience françaises entre 1398 et 1408 est l'une des grandes bénéficiaires de ces avancées.

L'ensemble s'ouvre sur une réflexion problématique majeure («Le Grand Schisme d'Occident vu par les contemporains: crise de l'Église ou crise de la papauté?») qui affirme avec vigueur la nécessité de lire le «second âge» du schisme non pas comme un temps flottant d'errements mais comme le moment de l'émergence progressive des courants unionistes et des aspirations à la réforme, dans la perspective de cet «immense désir d'union» (p. 14) qui mobilisa autorités temporelles et sommités intellectuelles jusqu'au tournant du concile de Pise et dont H. Millet brosse les grandes évolutions. La première partie intitulée «Les assemblées du clergé», qui comporte quatre articles, nous plonge au cœur des assemblées du clergé français réunies à l'instigation du roi entre 1395 et 1408. En examinant des mandements royaux aux assemblées de 1395, 1403 et 1408, l'auteur fait d'abord apparaître le cheminement de l'idée conciliaire en France, par la combinaison de l'affirmation des prérogatives royales et de l'exploitation du droit canon. Le principe de représentativité nationale, souligne l'auteur, fut ainsi progressivement affirmé comme étant le fondement de la légitimité conciliaire, une conception qui fut pleinement reprise lors du concile de Pise[9]. L'étude de la participation des abbayes aux assemblées convoquées entre 1395 et 1398, à partir des listes de présence, a également permis à l'historienne de mieux comprendre le rôle joué par les différents ordres monastiques et canoniaux dans la progressive autonomisation de l'Église gallicane: dans son étude, elle souligne notamment l'appui majeur qui fut apporté par les grands monastères bénédictins. Deux articles, en outre, exploitent la source exceptionnelle que sont les cédules présentant les votes des prélats sur la soustraction d'obédience durant l'assemblée de l'été 1398, dont une édition avec fac-similés a été publiée par H. Millet et Emmanuel Poulle[10]. Ces travaux passionnants, qui proposent une approche fine de la matérialité et des modes d'écriture des documents, nous permettent d'entrer au cœur des prises de position individuelles, frayant un «chemin jusqu'à la conscience et au caractère des votants» (p. 70-71). Les votes des évêques, comme ceux des membres des chapitres de Normandie, font ressortir les hésitations, les nuances, les engagements personnels et les structures mentales des participants à un débat dont la liberté et la rigueur sont tout à fait frappantes.

Une deuxième partie («Grands et petits prélats sur l'échiquier bénéficial») interroge, à travers quatre articles, les modèles et les parcours des hommes d'Église confrontés à la lutte pour la résolution du schisme. H. Millet dresse d'abord le portrait de l'évêque idéal selon l'entourage de Benoît XIII à partir de deux textes évoquant les luttes d'influence autour de vacances épiscopales en 1397 et 1406. Elle en fait ressortir un paradoxe, puisque, si les deux documents soulignent la responsabilité politique des évêques auprès des

9. Voir à ce propos un article non publié dans le recueil: H. Millet, «La représentativité, source de la légitimité du concile de Pise», dans *Théologie et Droit dans la science politique de l'État moderne,* Actes de la table ronde, Rome, 12-14 novembre 1987, Rome, 1991, p. 241-261 (Collection de l'École Française de Rome, 147).

10. H. Millet, E. Poulle, *Le Vote de la soustraction d'obédience en 1398. 1. Introduction, édition et fac-similés des bulletins de vote*, Paris, 1988.

princes, comme conseillers et guides spirituels, ils rappellent également la nécessité de leur attachement au pape: ce sont donc, nous dit l'historienne, des « hommes écartelés entre deux systèmes de fidélité » (p. 92) dont la conscience pour la conduite des affaires de l'Église de France fut maintes fois sollicitée, et qui eurent une partie centrale à jouer dans les manœuvres pour faire cesser le schisme. Les deux études suivantes posent une question fondamentale pour la compréhension, dans une optique globale, des enjeux sociaux de la soustraction de 1398 : comment cette dernière fut-elle mise en pratique sur le plan bénéficial et quelles en furent, à ce titre, les conséquences sur le recrutement des chapitres cathédraux ? Au moyen d'une méthodologie prosopographique présentée avec maîtrise et lucidité, l'auteur propose une typologie sociale du recrutement en France après 1398 et montre que les officiers des princes et surtout des évêques furent les bénéficiaires des sièges laissés vacants par les serviteurs attachés au pape ou aux cardinaux (le Sacré Collège fut d'après les mots de l'historienne « le grand perdant de l'opération », p. 103). La restitution de la collation aux ordinaires favorisa, souligne-t-elle, un recrutement local de chanoines possédant des compétences administratives et universitaires et entretenant un double réseau diocésain et princier. L'examen attentif du cas du chapitre de Laon à partir d'un registre des délibérations capitulaires entre 1407 et 1412 jette un éclairage précieux sur les conséquences complexes des différents retournements de situation qu'a connus le diocèse au cours du schisme, et particulièrement sur les régimes très élaborés de collation des bénéfices qui résultèrent des périodes de neutralité de l'Église de France, alternant entre protégés de l'évêque, du roi et de l'Université. H. Millet retrace en outre la carrière d'un haut prélat méconnu, Gilles de Champs (*ca.* 1350-1414), dont l'engagement radical dans la lutte pour la soustraction d'obédience, par ses interventions publiques et ses ambassades, est remarquable, mais qui continue de subir l'ombre portée de la stature intellectuelle d'un Pierre d'Ailly ou d'un Jean Gerson.

Consacrée aux « Récits et témoins », la troisième partie commence par un article portant sur l'épineuse question de l'attribution du *Livre des fais* de Boucicaut: l'identification de l'auteur en Nicolas de Gonesse, l'humaniste qui fut proche du maréchal, est ici appuyée par un large faisceau d'indices qui ne constituent cependant pas, l'auteur le précise, une preuve indiscutable. L'historienne propose ensuite une impressionnante enquête sur les informateurs possibles de la célèbre *Chronique du Religieux de Saint-Denys*, un véritable « patchwork de documents officiels, voire confidentiels » dont Michel Pintoin se garda bien de nommer les indiscrets divulgateurs. La riche étude exposée par H. Millet traque, derrière la mise en compilation opérée par l'auteur, les voies d'accès aux dossiers d'ambassade et aux ordonnances royales. Le suspense qui plane sur cette plongée dans les arcanes de l'un des plus fameux textes de la période aboutit notamment à la mise en lumière, tout à fait convaincante, du rôle joué par le secrétaire royal Jean de Sains. Et c'est précisément à ce dernier qu'est consacré l'article suivant, un personnage inclassable qui « invite [...] à flâner dans l'itinéraire sinueux d'une existence pour mieux comprendre le sens et la portée des événements » (p. 175). Serviteur des angevins, officier de la couronne royale, clerc promu à l'épiscopat, membre du parti avignonnais puis participant du concile pisan, Jean de Sains apparaît, en effet, comme un homme d'influence aux réseaux multiples, dont la position s'adapta avec pragmatisme aux évolutions de la crise.

La quatrième et dernière partie de l'ouvrage présente deux études centrées sur la ques-

tion de la réception des prophéties sur le schisme par les prélats. Les dossiers documentaires réunis par le cardinal Martin de Zalba pour Benoît XIII (la fameuse armoire LIV des Archives du Vatican), qui contiennent cinq groupes de textes prophétiques dont les très diffusés *Vaticinia*, montrent bien tout l'intérêt porté à ce type de littérature par l'un des propagandistes les plus acharnés du pape avignonnais. H. Millet souligne combien l'attention portée aux prédictions s'inscrit ici dans un cadre polémique très réactif, qui fait de la prophétie une « arme de combat » affutée par le travail interprétatif des récepteurs. Une étude plus large des différents indices de la diffusion et du réemploi de la littérature prophétique, à travers par exemple le florilège de l'abbé de Jumièges Simon du Bosc ou la circulation des prédictions de Télesphore da Consenza, confirme et affine la première approche. Il faut retenir en particulier que les oracles sur le schisme reçurent une large écoute, quel que soit le parti concerné, qui correspondait au climat d'inquiétude eschatologique du temps, et qu'ils furent surtout utilisés comme outil de communication politique, avec une sincérité parfois incertaine. Un court article consacré aux métaphores monstrueuses du schisme dans les ballades d'Eustache Deschamps complète ces observations. L'auteur y fait remarquer les très fortes similarités que ces figures entretiennent avec les représentations de la bête dans la quinzième prophétie d'*Ascende calve*, qui inspirèrent également le traité de Bernard Alaman de 1399, peut-être l'intermédiaire entre ces deux œuvres. Le volume se clôt sur un ensemble de réflexions portant sur les jubilés de l'année 1390 et 1400 à Rome, sous le pontificat de Boniface IX. L'historienne souligne de manière suggestive les conditions très différentes, pour ne pas dire opposées, dans lesquelles ces célébrations se sont déroulées, qui entachèrent l'une de scandales financiers et firent de l'autre une étonnante manifestation de dévotion populaire.

Rédigées d'une plume alerte et claire, les contributions qui composent ce recueil tracent des pistes de lecture et de compréhension dont la portée historiographique mérite d'être largement soulignée. En dépouillant l'histoire du schisme de ses oripeaux ultramontains, elles lèvent le voile sur une lutte vécue, la lutte pour l'union et pour la paix de l'Église, menée ou subie, qui poussa ses acteurs à penser, imaginer et créer des solutions, jusqu'à choisir la désobéissance et la transgression.

Clémence Revest

SOMMAIRE D'OUVRAGE COLLECTIF

Les Seigneuries dans l'espace Plantagenêt (c.1150 – c. 1250), Actes du colloque international organisé par l'Institut Ausonius (Université de Bordeaux/CNRS) et le CESCM (Université de Poitiers/CNRS), les 3-5 mai 2007 à Bordeaux et Saint-Émilion, dir. Martin Aurell et Frédéric Boutoulle, Bordeaux, Ausonius (Études 24), 2009, 471 p.

LIVRES REÇUS

AURELL Martin (dir.), *La Parenté déchirée : les luttes intrafamiliales au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols (Coll. Histoires de famille – La parenté au Moyen Âge), 2010.

BÉRIOU Nicole et CHIFFOLEAU Jacques (dir.), *Économie et religion. L'expérience des ordres mendiants (XIIIe-XVe siècle)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon (Coll. d'histoire et d'archéologie médiévales, 31), 2009.

BLAKE Catherine, *Pleasures of Benthamism. Victorian Litterature, Utility, Political Economy,* New York, Oxford University Press, 2009.

BOISSELIER Stéphane, CLÉMENT François, TOLAN John (dir.), *Minorités et régulations sociales en Méditerranée médiévale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Coll. Histoire), 2010.

BOISSEUIL Didier, NICOUD Marilyn (dir.), *Séjourner au bain. Le thermalisme entre médecine et société (XIVe – XVIe siècle)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon (Coll. d'histoire et d'archéologie médiévale, 23), 2010.

CABY Cécile, LAUWERS Michel, WEISS Jean-Pierre, ZERNER Monique, *Vie d'Isarn, abbé de Saint-Victor de Marseille (XIe siècle)*, Paris, Les Belles Lettres (Coll. Les Classiques du Moyen Âge, 48), 2010.

CHÉDEVILLE André, PICHOT Daniel (dir.*), Des villes à l'ombre des châteaux. Naissance et essor des agglomérations castrales en France au Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Coll. Archéologie et culture), 2010.

CODOU Yann et LAUWERS Michel (dir.), *Lérins, une île sainte de l'Antiquité au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols Éditions-CNRS (Coll. Études médiévales de Nice, vol. 9), 2010.

COTTIER Jean-François, GRAVEL Martin, ROSSIGNOL Sébastien (dir.), *Ad Libros !, Mélanges d'études médiévales offerts à Denise Angers et Joseph-Claude Poulin,* Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 2010.

DALARUN Jacques (dir.), *François d'Assise. Écrits, vies, témoignages*, Édition du VIIIe centenaire, 2 vol., Paris, Les Éditions du Cerf (Coll. Sources Franciscaines), 2010.

DELMAS Sophie, *Un franciscain à Paris au milieu du XIIIe siècle. Le maître en théologie Eustache d'Arras*, Paris, Les Éditions du Cerf (Coll. Histoire), 2010.

FORONDA François, BARRALIS Christine, SERE Bénédicte (dir.), *Violences souveraines au Moyen Âge. Travaux d'une école historique*, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. Le nœud gordien), 2010.

GAUVARD Claude, *La France au Moyen Âge, du Ve au XVe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, rééd., 2010.

GENTILE Marco et SAVY Pierre (dir.), *Noblesse et états princiers en Italie et en France au XVe siècle*, Rome, École Française de Rome (Coll. de l'École Française de Rome, 416), 2009.

GIRAUD Cédric, TOCK Benoît-Michel (dir.), *Rois, Reines et Évêques. L'Allemagne aux Xe et XIe siècles : recueils de textes traduits,* Turnhout, Brepols (Coll. Témoins de notre histoire), 2009.

HUMBRECHT Thierry-Dominique (dir.), *Saint Thomas d'Aquin*, Paris, Les Éditions du Cerf (Coll. Les Cahiers d'histoire de la philosophie), 2010.

ISAÏA Marie-Céline, *Remi de Reims. Mémoire d'un saint, histoire d'une Église*, Paris, Les Éditions du Cerf (Coll. Histoire religieuse de la France), 2010.

LAGARRIGUE Jean-Claude, *Nicolas de Cues. De la docte ignorance*, Paris, Les Éditions du Cerf (Coll. Sagesses chrétiennes), 2010.

LEGROS Sébastien, *Moines et seigneurs dans le Bas-Maine, les prieurés bénédictins du xe au xiiie siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Coll. Histoire), 2010.

LEMAITRE Jean-Loup, VIELLIARD Françoise (dir.), *L'Occitan, une langue du travail et de la vie quotidienne du xiie au xxie siècle,* Ussel, Musée du pays d'Ussel et Centre Trobar, 2009.

LIVINGSTONE Amy, *Out of Love for my Kin, Aristocratic Family Life in the Lands of the Loire, 1000-1200,* New York, Cornell University Press, 2010.

MALAMUT Élisabeth (dir.), *Dynamiques sociales au Moyen Âge en Occident et en Orient*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Coll. Le temps de l'histoire), 2010.

Moines et religieux dans la ville (xiie-xve siècle), Toulouse, Éditions Privat (Cahiers de Fanjeaux, n° 44), 2009.

PÉQUIGNOT Stéphane, *Au nom du roi. Pratique diplomatique et pouvoir durant le règne de Jacques II d'Aragon (1291 – 1327*), Madrid, Casa de Velázquez (Coll. Bibliothèque de La Casa de Velázquez, n° 42), 2009.

PETERS-CUSTOT Annick, *Les Grecs de l'Italie méridionale post-byzantine. Une acculturation en douceur*, Rome, École Française de Rome (Coll. de l'École Française de Rome, 420), 2009.

PON Georges, CABANOT Jean, *Chartes et documents hagiographiques de l'abbaye de Saint-Sever (Landes) (988-1359)*, 2 vol., Dax, Comité d'Études sur l'Histoire et l'Art de la Gascogne, 2010.

PROVOST Alain, Domus Diaboli. *Un évêque en procès au temps de Philippe le Bel*, Paris, Belin, 2010.

ROLLAND-PERRIN Myriam, *Blonde comme l'or. La chevelure féminine au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Coll. Senefiance), 2010.

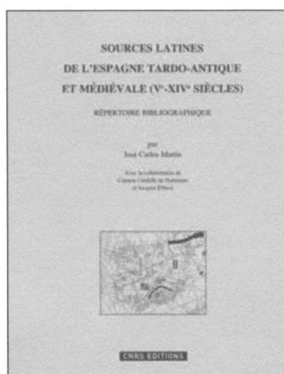
ROUX Géraldine, *Du prophète au savant. L'horizon du savoir chez Maïmonide*, Paris, Les Éditions du Cerf (Coll. Patrimoines judaïsme), 2010.

TRIVELLONNE Alessia, *L'Hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval, de l'époque carolingienne à l'Inquisition*, Turnhout, Brepols (Coll. Études médiévales de Nice, vol. 10), 2010.

VIADER Roland (dir.), *La Dîme dans l'Europe médiévale et moderne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Flaran, 30), 2010.

Sources latines de l'Espagne tardo-antique et médiévale

V^e^-XIVe siècle - Répertoire bibliographique



Ce livre de Jose Carlos Martín, écrit avec la collaboration de Carmen Cardelle de Hartmann et Jacques Elfassi, constitue un usuel indispensable, un outil sans pareil pour la lecture et l'étude de la littérature hispano-latine entre les ve et xive siècles.

Pour l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge est référencée la littérature latine composée dans l'ensemble de la Péninsule ibérique. Pour le Moyen Âge tardif, seule l'Espagne a été prise en compte.

Un manuel exceptionnel qui introduit à l'étude des sources hispano-latines de l'Antiquité tardive et à la philologie, la philosophie, et l'histoire du Moyen Âge.

978-2-271-06966-5
21 x 27 cm
75 €

CNRS EDITIONS

15 rue Malebranche 75005 Paris
Tél : 01 53 10 27 00 - Fax : 01 53 10 27 27
Mail : cnrseditions@cnrseditions.fr
www.cnrseditions.fr

Médiévales – Numéros disponibles

3 Trajectoires du sens (1983) – 10,00 €
11 À l'école de la lettre (1986) – 10,00 €
12 Tous les chemins mènent à Byzance. Études dédiées à M. Mollat (1987) – 10,00 €
14 La culture sur le marché (1988) – 10,00 €
15 Le premier Moyen Âge (1988) – 10,00 €
16/17 Plantes, mets et mots : dialogues avec A.-G. Haudricourt (1989) – 10,00 €
18 Espaces du Moyen Âge (1990) – 10,00 €
19 Liens de famille. Vivre et choisir sa parenté (1990) – 10,00 €
20 Sagas et chroniques du Nord (1991) – 10,00 €
21 L'an mil : rythmes et acteurs d'une croissance (1991) – 10,00 €
22/23 Pour l'image (1992) – 10,00 €
24 La renommée (1993) – 10,00 €
25 La voix et l'écriture (1993) – 10,00 €
26 Savoirs d'anciens (1994) – 10,00 €
27 Du bon usage de la souffrance (1994) – 10,00 €
28 Le choix de la solitude (1995) – 10,00 €
30 Les dépendances au travail (1996) – 10,00 €
31 La mort des grands (1996) – 10,00 €
32 Voix et signes (1997) – 15,00 €
33 Cultures et nourritures de l'Occident musulman (1997) – 15,00 €
34 Hommes de pouvoir : individu et politique au temps de Saint Louis (1998) – 15,00 €
35 L'adoption : droits et pratiques (1998) – 15,00 €
36 Le fleuve (1999) – 15,00 €
38 L'invention de l'histoire (2000) – 15,00 €
39 Techniques : les paris de l'innovation (2000) – 15,00 €
40 Rome des jubilés (2001) – 15,00 €
41 La rouelle et la croix (2001) – 15,00 €
42 Le latin dans le texte (2002) – 15,00 €
43 Le bain : espaces et pratiques (2002) – 15,00 €
45 Grammaire du vulgaire. Normes et variations de la langue française (2003) – 15,00 €
46 Éthique et pratiques médicales (2004) – 15,00 €
47 Îles du Moyen Âge (2004) – 15,00 €
48 Princes et princesses à la fin du Moyen Âge (2005) – 15,00 €
50 Sociétés nordiques en politique (XIIe-XVe s.) (2006) – 17,00 €
51 L'Occident sur ses marges (VIe-Xe s.).
Formes et techniques de l'intégration (2006) – 17,00 €
52 Le livre de science, du copiste à l'imprimeur (2007) – 17,00 €
53 La nature en partage. Connaître et exploiter les ressources naturelles (2007) – 17,00 €
54 Frères et sœurs (2008) – 17,00 €
55 Usages de la Bible. Interprétations et lectures sociales (2008) – 17,00 €
56 Pratiques de l'écrit (2009) – 17,00 €
57 Langages politiques (2009) – 17,00 €
58 Humanisme et découvertes géographiques (2010) – 17,00€

Vente également en librairie et sur **www.puv-editions.fr**

Bon de commande

À retourner à **Presses Universitaires de Vincennes – Revues – Université Paris 8**
2, rue de la liberté – 93526 Saint-Denis cedex – France – Téléphone : +33 (0)1.49.40.67.50
Email : puv.revues@univ-paris8.fr

Je m'abonne à ***Médiévales*** (nos à paraître, frais d'envoi inclus)

	Prix unitaire TTC	Quantité	Total
• Deux ans, 2 numéros au prix de 33,20 € * au lieu de 40 € (prix au numéro)			
• Trois ans, 3 numéros au prix de 34,50 € * au lieu de 60 € (prix au numéro)			
• Total abonnement (A)			...............€

* Tarifs applicables uniquement en France métropolitaine. Autres destinations : nous consulter

Je commande les numéros suivants (voir liste ci-contre) :

•			
•			
•			
•			
•			
•			
•			
Sous total ouvrages			...............€
Participation aux frais d'envoi **(sauf abonnement)** : France + 3 €/UE + Suisse + 5 €/DOM + 6 €/TOM + Étranger hors UE + 8 €			...............€
• Total ouvrages (B)			...............€

Montant total à payer (A + B) : ....€

ADRESSE DE LIVRAISON	ADRESSE DE FACTURATION (si différente de l'adresse de livraison)
Nom/Prénom	Nom/Prénom
Établissement	Établissement
Adresse	Adresse
Code postal	Code postal
Ville	Ville
Pays	Pays
e-mail	e-mail

MODE DE RÈGLEMENT

❑ Règlement par carte bancaire N° ______________________________
Date d'expiration ____________ N° de contrrôle _______

❑ Règlement par chèque bancaire ou postal à l'ordre de : Régisseur de recettes PUV

❑ Virement bancaire sur le compte PUV-Université Paris 8/RGFIN PARIS-BOBIGNY TG
Code banque 10071 – code guichet 93000 – n° de compte 00001001185 – clé RIB 65
Les institutions payent à réception de la commande (facture jointe à l'envoi) – Devis sur simple demande

Date **Signature** bdcmed

IMPRESSION, BROCHAGE



42540 ST-JUST-LA-PENDUE
JANVIER 2011
DÉPÔT LÉGAL 2011
N° 201101.0306



IMPRIMÉ EN FRANCE

MÉDIÉVALES
Langue Textes Histoire

Abonnements :
Université Paris VIII – PUV *Médiévales* – 2, rue de la Liberté
93526 Saint-Denis Cedex 02
Tél. 01 49 40 67 88 – Fax 01 49 40 67 53
E-mail : puv@univ-paris8.fr
Web : http://www.puv-editions.fr

Distribution :
SODIS – 128. avenue du Maréchal de Lattre-de-Tassigny
77403 Lagny-sur-Marne
Tél. 01 60 07 82 00 – Fax 01 64 30 32 27

Diffusion :
AFPU-Diffusion – c/o Presses du Septentrion
rue du Barreau – BP 199 – 59654 Villeneuve-d'Ascq Cedex
Tél. 03 20 41 66 95 – Fax 03 20 41 61 85

Théâtres du Moyen Âge

Textes, images et performances

Coordonné par :
Dominique IOGNA-PRAT
Darwin SMITH

NUMÉRO 59 • AUTOMNE 2010

PRESSES UNIVERSITAIRES DE VINCENNES



ISSN 0751-2708
ISBN 978-2-84292-267-2



PRIX : 17 €